SOCIETÀ NAPOLETANA DI STORIA PATRIA

DOCUMENTI

PER

LA STORIA

E PER LE ARTI E LE INDUSTRIE

DELLE PROVINCIE NAPOLETANE

NUOVA SERIE

Volume Primo

NAPOLI
R. STABILIMENTO TIPOGRAFICO FRANCESCO GIANNINI & FIGLI
Mdcccic

(30703)

All' Illustrissimo Sig.r Ferdinando del Carretto
Marchese del Novello e Sindaco di Napoli
Omaggio della Società Napoletana di Storia Patria
12 Aprile 1905

Il Presidente
Giuseppe de Blasiis

Bernard Berenson.
Rome. 22. Sept. 1944

SOCIETÀ NAPOLETANA

DI

STORIA PATRIA

DOCUMENTI

PER

LA STORIA E PER LE ARTI

E LE INDUSTRIE

DELLE PROVINCIE NAPOLETANE

NUOVA SERIE

Vol. I

NAPOLI 1899

Esemplare N.° 70

EMILE BERTAUX

SANTA MARIA

DI

DONNA REGINA

E L'ARTE SENESE A NAPOLI

NEL SECOLO XIV

NAPOLI
R. STABILIMENTO TIPOGRAFICO FRANCESCO GIANNINI & FIGLI
Mdcccxcix

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/santamariadidonn00bert

ALLA MEMORIA

DI

GAETANO FILANGIERI PRINCIPE DI SATRIANO

CHE ATTESE A RACCOGLIERE E A PUBBLICARE

I DOCUMENTI PER LA STORIA, LE ARTI E LE INDUSTRIE

DELLE PROVINCIE NAPOLETANE

E VOLLE CON DONO GENEROSO CHE NE FOSSE CONTINUATA

ANCHE DOPO LA SUA MORTE

LA RICERCA E LA STAMPA

LA SOCIETÀ NAPOLETANA DI STORIA PATRIA

RICONOSCENTE

DEDICA QUESTO VOLUME

COL QUALE SI INIZIA LA NUOVA SERIE

INTRODUZIONE

Risaliamo dalla via Marina per la strada lunga e luminosa del Duomo alla vecchia Napoli. Passiamo innanzi alla Cattedrale ricostruita in tempo di Carlo II d'Angiò; volgiamoci a destra, traversando il primo vico che s'incontra, e sboccheremo subito nel « Largo Donna Regina ». Vedremo da un lato il grazioso portone d'un palazzo durazzesco con le sue colonnine intrecciate, e al lato opposto, una grande Chiesa di stile barocco, che s'erge sopra una pomposa scalinata. Quella è la Chiesa che porta ora il nome di « Santa Maria di Donna Regina ».

Chi, ascesi i gradini, percorrendo l'unica navata, voglia fermarsi a guardare dintorno, e nell'interno delle cappelle laterali, vedrà nell'insieme un intarsio di marmi e di stucchi, una festa di fiori vivacemente coloriti, un ammasso di rilievi, di dorature, nella soffitta, e ancora più in alto nella cupola lo sfoggio d'una « gloria » teatrale di Angioli e di nuvole.

Ma spingendosi innanzi, e mirando più da vicino, vedrà pure, attraverso i vasi e i candelabri dell'altare maggiore, luccicare una grande cona dipinta su tavola con fondo d'oro; che, precede d'un secolo la costruzione della Chiesa, fabbricata nel Seicento.

Nè quella è la sola opera d'arte di tempo anteriore. Al di là del cancello dorato che mena dietro l'altare; al di là della piccola porta che conduce fuori la Chiesa, s'apre una sala quadrata, ricca di marmi lavorati a cartocci, sulle cui pareti spiccano statue, e poggiano monumenti funebri. V'è una dama del Cinquecento vestita alla romana; vi sono nobili signori di quell'epoca stessa,

scolpiti nelle loro armature di parata, l' uno giacente, col gomito poggiato sull'elmo, l'altro in piedi che brandisce il bastone di comando. E in mezzo a quelle sculture che già appariscono come ricordi d'una chiesa più antica di quella che si è traversata, ecco campeggia un mausoleo di regina angioina, simile per l' architettura pesante e ricca, per le stelle di musaici d'oro, per le maestose allegorie di Virtù, che sostengono il sarcofago come cariatidi, alle tombe principesche che spiegano il loro corteo funebre nel coro della chiesa di Santa Chiara, attorno al monumento colossale di re Roberto il Savio. Che cosa è diventato insieme alla chiesa nella quale era stato eretto lo storico mausoleo oggi rilegato in una stanza del Settecento ? Per saperlo, basterà uscir fuori dalla sagrestia, nell' angusto vicolo che umilmente passa a fianco alla ricca chiesa barocca. Dalla stretta viottola si scorgerà dietro l'abside dell' edificio nuovo una grande fabbrica nuda e misera, sventrata e raffazzonata qua e là in tutti i modi. Essa è la chiesa angioina di Santa Maria Donna Regina che nasconde nell' interno delle sue vecchie pareti un tesoro inestimabile d'antiche pitture. E quando avremo potuto entrare nell'edificio non più dedicato al culto, ne usciremo convinti che quella fabbrica di cui, nessuna Guida fa parola, conserva, come ben dice l' illustre Capasso: « un monumento importantissimo e meraviglioso della storia artistica » di Napoli.

Allorchè ebbi visto l'antica chiesa di Donna Regina e mi apparve il ciclo dei preziosi affreschi, m' intesi spinto da una predilezione singolare allo studio dell' edificio malnoto. Nelle frequenti mie dimore a Napoli, pochi giorni si passarono senza ch'io andassi a visitare i capolavori celati in quel rione, sconosciuto ai forestieri. E forse l'amorosa pazienza colla quale volli proseguire le mie indagini mi avrà meritato qualche poco l'eccelso onore d'essere disegnato dalla Società Napoletana di storia Patria ad illustrare, o meglio a ravvivare il ricordo della Chiesa e delle pitture di Santa Maria Donna Regina.

Accettai con profonda gioia l'invito dei miei egregi amici. Ma le questioni erano così intricate ed i problemi così gravi che senza valido appoggio non mi sarei sentito capace di condurre l' opera a fine. Fortunatamente i consigli e gli aiuti più preziosi non mi sono mancati. Prima, per lo studio attento dell' edificio stesso, ho trovato il più largo concorso da parte dei R. Ispettori degli scavi e

dei monumenti. Per le ricerche fra le carte dei monasteri soppressi, il Prof. Nunzio Faraglia m' indicò subito la via da seguire, che mi doveva portare a qualche scoperta importante. E nella biblioteca della Società di Storia Patria, tesoro unico di notizie napoletane di tutti i tempi, ebbi le più benevoli accoglienze, vi trovai i più utili sussidi di consigli, di libri, di manoscritti. E a tutti ed a ciascuno sono lieto di porgere l'omaggio della più affettuosa riconoscenza.

Non pertanto desidero nominare a parte due collaboratori la cui opera indefessa avrà accresciuto non poco il valore dello studio che presento al pubblico. Anche se la ricostruzione storica da me tentata per quanto m' era possibile, dovesse mai venir meno per altre ulteriori scoperte, le inedite riproduzioni che sono unite al mio libro rimarranno documenti incontrastabili. Perciò avrei voluto veder congiunto al mio nome sul frontespizio del volume quello del mio gentile amico, cav. Luigi Fortunato, che eseguì nella maggior parte le fotografie che illustrano queste pagine. Ma non ho potuto vincerne il modesto riserbo. Mi basti dunque, attestare le difficoltà ch' egli ebbe a vincere per compiere in luogo così malagevole, lavori di tanta perfezione, e di additarlo alla benemerenza anche degli studiosi di cose d'Arte.

E aiuto non meno giovevole io m'ebbi dal prof. Giuseppe de Blasiis, il quale non solamente volle concedermi ch' io facessi uso delle notizie da lui raccolte per l'epoca angioina, ma si compiacque egli stesso di rileggere le bozze di stampa.

Mercè d'una così preziosa collaborazione, quantunque per la parte di questo libro che riguarda la storia artistica, io non abbia potuto contare se non sulle proprie mie forze, spero, che esso come primo saggio che pubblico in Italia sopra un monumento napoletano, non riuscirà indegno delle grandi opere d'Arte che attesi ad illustrare, e della benemerita Società che me ne ha affidato lo studio.

E. B.

LA STORIA

DEL

MONASTERO E DELLA CHIESA

I.

IL NOME. LE FONTI STORICHE.

SANTA Maria Donna Regina. — Qual nome più nobile di questo per una chiesa in una poesia o in una leggenda? Ma nella storia quale fu il significato preciso dell'augusto titolo; e chi fu la *Regina?*

Gli scrittori del Cinquecento, che furono i primi ad abbozzare la storia delle chiese napoletane, come Pietro de Stefano, Giovann' Antonio Summonte, Angelo di Costanzo [1]), credettero che il monastero di Donna Regina fosse stato edificato *a fundamentis* da Maria d'Ungheria, moglie di Carlo II d'Angiò; e che fin d'allora il pio luogo avesse preso il duplice nome della Vergine Maria, che ne era protettrice, e della regina Maria, che ne sarebbe stata fondatrice. Quando dunque si leggeva o scriveva *Monasterium Sanctae Mariae Dominae Reginae*, si doveva intendere: Santa Maria *della Signora Regina.*

Ma Cesare d'Engenio, l'autore della *Napoli Sacra* [2]), s'accorse che il monastero già esisteva con identico titolo nei primi anni del regno di Carlo I d'Angiò, cioè quando Carlo, suo figlio, ancora non aveva sposata la figliuola del re d'Ungheria, Stefano IV. Così il De Lellis, allorchè s'accinse a redigere le sue preziose *Aggiunte Manoscritte* al libro del d'Engenio, dovette cercare a sua volta pel nome di Donna Regina un significato diverso da quello dimostrato erroneo dai documenti. E si fermò all'ipotesi più naturale, cioè, che tutto il titolo si riferisse alla Madonna. « Giudicar si potrebbe, egli soggiunge, che (il Monastero) così si chiamasse per lo titolo anche attribuito alla Madre Santissima di Dio, di Sovrana Regina del Cielo e della terra e di nostra Signora, pigliandosi il titolo di Donna Regina per Signora, tanto più che la

---

[1]) V. i brani nel volume più innanzi citato dell'abate DE POMPEIS (p. 17-19).

[2]) Napoli, 1624, in 12.°, p. 129.

chiesa è dedicata a Santa Maria dell'Assunta [1]) ». Dunque, secondo il De Lellis, noi dovremmo tradurre, non più *Santa Maria della Signora Regina*, ma « *Santa Maria Signora e Regina* ».

La quistione si potrebbe dire risoluta, se negli atti pubblici e privati il nome del Monastero si trovasse scritto in questa forma. Ma ecco che in un documento del milletrecentoundici si legge: *Monasterium Sanctae Mariae de Domna Regina* [2]), e in un documento del millesessantasei *Sancta Maria de Domna Regina* [3]). Sarebbe dunque dovere tenersi a questa forma, ch'è la più antica, ed abbandonare senz'altro l'opinione che vede nelle parole *Donna Regina* un titolo onorifico aggiunto al nome della Vergine Maria. Ma dove trovare nei tempi del Ducato Napoletano e dell' Impero greco la regina che avrebbe imposto al monastero il suo nome?

Conviene quel nome cercarlo ancora più lontano, innanzi al mille. Attesta una pergamena del 780, conosciuta solamente per un riassunto del 1600, che esisteva in quei tempi, proprio dove sorse la vecchia chiesa di Donna Regina, una badía di Vergini col titolo di *San Pietro* DEL MONTE *di Domna Regina* [4]). E il nome primitivo così riferito lascia intendere ch'era quello della posseditrice del luogo dove la badía fu eretta. Quel monticciuolo doveva essere chiamato nel comune linguaggio monte « *de domna Regina* », di una signora cioè così denominata, i cui beni estendevansi sopra quella collina. Il nome di Regina era assai comune in Napoli, e più tardi si trova in varii documenti dell'epoca angioina [5]).

Il titolo quindi di « Santa Maria Donna Regina » vuol essere considerato simile a quello di tanti altri monasteri fondati in Napoli all'epoca del ducato, che presero nome da località nobiliari, come « Santa Maria ad Albinum » e « Sant'Arcangelo a Baiano ». Se non che quello di cui parliamo, ritenendo l'antico nome « de domna Regina », unito all'altro che gli fu dato quando venne posto sotto il patronato della Vergine Maria, valse a dare sfogo a tutte le fantasticherie popolari e forse erudite, prima ancora che intervenisse una regina della casa d'Angiò nella sua storia. Si può credere anzi che

---

[1]) Mss. nella Biblioteca Nazionale di Napoli; vol. II, f. 85.

[2]) Citato da B. CAPASSO (*Arch. stor. per le prov. nap.*, vol. XVII, p. 876).

[3]) Testamento di Maria, moglie di Giovanni Gaytani, colla data del 15 novembre 1076 (*Regii Neapolitani Archivii Monumenta*, vol. V, Napoli 1857, in 4.°, p. 68).

[4]) « Sicilgaita humilis abbatissa puellarum Dei monasterii Sancti Petri de Monte Domne Regine in bicolo Curtis Turris prope menia civitatis Neapolis. Anno DCCLXXX imperante Domino Constantino Porfirogenito Magno Imperatore, nec non D.na Irena ejus matre. Die XX Madii Indict. XIV Imperii anno... » Dal manoscritto dei documenti miscellanei del De Lellis, posseduto un tempo da Camillo Minieri-Riccio, che lo cita nel suo opuscolo sopra Donna Regina (v. appresso).

[5]) Il mio egregio amico Prof. G. de Blasiis ha la bontà d'indicarmi i testi seguenti, da lui notati nel corso delle sue ricerche nei Registri Angioini: Andrea de Regina (Reg. 283, f. 315); Giovanni de Reginella (Reg. 287, f. 231); Reginella Pardo (Reg. 323, f. 104); Reginella Ferula (Reg. 352, p. 263). Nel 1437 troviamo nominato: « Nobilis vir Antonius de Regina ». (Notam. dell'ALITTO, p. 109).

Le parole: *de domna*... si trovano usate non solo per nomi di luoghi ma anche per nomi di persone. Così si può citare nel Trecento: Ugo de domna Pinta (ALITTO, p. 388); Bartholomeo de domna Fasana (Id., p. 379 v.); etc.

le monache stesse non sapessero più dell' umile significato topografico donde aveva avuto origine quello splendido nome; come, in Napoli stessa, avvenne anche del monastero detto di « Santa Maria de domna Galatea » e di quello di « donna Romita » che, eretto da una pia donna chiamata nei più antichi testi « Aromata », in seguito fu creduto opera di certe donne « romite ».

Così per rintracciare le mutazioni ed i diversi significati del nome di donna Regina, abbiamo dovuto spingerci indietro dal decimoquarto all' ottavo secolo; ed ora per seguire le vicende del Monastero, scenderemo da quell'antichità oscura fino ai giorni nostri.

I documenti che permettono di ricostruirne la storia si trovano dispersi in alcune monografie d' ineguale valore. La prima fu scritta nel 1862 [1]: quando l'autore, il sacerdote Zito, per difendere i diritti del Monastero, già minacciato di soppressione, raccolte in un riassunto le tradizioni che ad esso si riferivano, citò qualche diploma angioino o aragonese che rammentava la protezione data alle monache dai sovrani di Napoli. Due anni dopo, compiuta la soppressione, Luigi Settembrini, a proposito degli affreschi allora scoperti, mise a stampa un opuscolo [2], nel quale, tra le altre erronee notizie, asserì che le monache di Donna Regina, all'epoca sveva, si trovavano ancora ascritte all'ordine Basiliano. Ma ben poco ci volle a confutare le immaginose supposizioni dell'illustre patriota e letterato; e noi dobbiamo alla polemica allora suscitatasi una vera monografia del Monastero e della Chiesa scritta dall'erudito abate De Pompeis [3]; la sola, che sia fondata sopra documenti certi, raccolti dagli annali del Wadding, dagli scrittori napoletani, da un primo lavoro del Minieri-Riccio. Il quale, credo nel 1878, cominciò a pubblicare tutte le notizie relative a donna Regina rinvenute negl' inediti Notamenti del De Lellis [4]. Lo scritto, edito per la prima volta nel periodico « la Carità Italiana », fu anch'esso ristampato a parte, con qualche aggiunta, ed ho potuto (a stento) trovarne un esemplare, che m' ha fornito un elenco preziosissimo di testi autentici.

Questa serie d'opuscoli, tutti diventati rarissimi, formerebbe l'intera bibliografia del Monastero monumentale, se non si dovessero ancora ricordare un articolo del signor avvocato Giuseppe Fornari [5], dove, per la parte storica, si trovano riassunte con chiarezza le notizie date dal De Pompeis, e un fascicolo

---

[1]) *Intorno al Monastero di Donna Regina*, in 8°.

[2]) *Le pitture di Donna Regina descritte*. Napoli febb. 1865, e poi in *Scritti varii di letteratura, politica ed arte*, Napoli, Morano 1866. L' opuscolo era stato prima, in più volte, pubblicato nei giornali.

[3]) *Memorie storiche intorno al monastero ed alle pitture della vecchia Chiesa di Donna Regina*, Napoli, 1866, in 8°.

[4]) *Brevi notizie della Chiesa e del Monastero di Santa Maria donna Regina*, (in 12°, senza data). L' unica copia di quest' opuscolo ch' io conosca in Napoli si trova nella Biblioteca di San Giacomo, di cui il Minieri fu conservatore.

[5]) *Le antiche pitture di Donna Regina in Napoli (Bollettino del Collegio degli Ingegneri ed Architetti di Napoli;* vol. VIII, n. 5 e 6; 1890, in 8°).

pubblicato da Demetrio Salazaro [1]), dove vengono citati alla rinfusa parecchi documenti angioini, che non hanno nulla da fare con Donna Regina...

Oltre questi opuscoli stampati, m'è riuscito, nello svolgere le Carte dei Monasteri soppressi all'Archivio di Stato di Napoli, trovare una *Platea* del Monastero di Donna Regina, redatta nel 1707, preceduta da un interessante compendio della sua storia antica, con riassunto di documenti, e specialmente di bolle pontificali, che più non esistono. Si troverà la pregevole compilazione qui pubblicata in appendice. E confrontando le notizie forniteci da questa *Platea* coi documenti citati dal De Pompeis e dal Minieri-Riccio, si possono stabilire i diversi periodi dello sviluppo del Monastero, del quale solamente i primordii rimangono nell'ombra.

II.

LE MEMORIE PIÙ ANTICHE. — BASILIANE, BENEDETTINE, CLARISSE.

Le tradizioni che facevano risalire la fondazione del Monastero al sesto [2]), o perfino al quinto secolo [3]), non poggiano sopra alcun documento. Però sulla fede di manoscritti di vecchi eruditi napoletani che ora sono perduti, la *Platea* indica che nell'anno 700 Giovanni, Duca di Napoli, fece entrare come monaca nel cenobio di Donna Regina sua figlia Anastasia [4]); e che pochi anni dopo, nel 717, l'Imperatore di Costantinopoli, Anastasio, avrebbe mandato in Napoli una sua figlia, che si monacò anch'essa nello stesso Monastero. Nè abbiamo alcuna ragione di dubitare di queste illustri professioni, la cui memoria è stata conservata da autori che hanno pure conosciuto l'autentico documento del 780 [5]), nel quale viene nominato il Monastero di San Pietro del Monte di Donna Regina. Possiamo dunque ammettere che fino dal settimo secolo, e forse prima, esisteva, sotto quel titolo, un cenobio di monache Basiliane, nel vicolo *Curtis Turris,* accanto alle mura di Napoli. Questo vicolo terminava alla porta San Pietro, difesa da una piccola torre [6]); e all'altro lato di esso, rimpetto al Monastero, nell'811 fu fondato un piccolo ospedale pei poveri e i pellegrini, sotto il vocabolo dei Santi Ciriaco e Giulitta [7]). Certi scavi fatti nel Seicento, scoprendo un tratto del muro bizantino, mostrarono che l'ospedale e il monastero stavano dentro al recinto. E ancora oggi la brusca discesa, colla quale finisce il vi-

---

[1]) *Gli affreschi del Monastero di Donna Regina* (Napoli, 1879, 2 pag. in folio). L'indicazione dei documenti è la seguente: Reg. Ang. n. 70 e 71, f. 84vo, 159, 183vo, 245.

[2]) Secondo la *Platea.* V. all'Appendice.

[3]) Zito, op. cit.

[4]) V. all'Appendice.

[5]) Ib.; V. anche sopra, p.

[6]) Camillo Tutini, *L'origine e fondazione dei Seggi di Napoli,* 1644, p. 13. B. Capasso, *Topografia della Città di Napoli,* 1895, p. 167-169; e la *Pianta di Napoli nell'XI secolo.*

[7]) B. Capasso, nell'*Arch. stor. per le prov. nap.,* T. VII, p. 856.

coletto di Donna Regina, quando si va verso la strada di S. Giovanni a Carbonara [1], lascia comprendere fin dove sporgeva il monticciuolo di Donna Regina, coronato dalle mura, e dove cominciava il fossato.

Secondo la *Platea* del Convento, il Monastero di San Pietro sarebbe passato nel principio del nono secolo dall'ordine basiliano al benedettino, e allora anche avrebbe mutato l'antico titolo in quello di Santa Maria [2]. Ma non possiamo oggi giudicare dell' autenticità dei « diversi istromenti in lettere longobarde » che permettevano seguire l'inizio di quella mutazione; però si conosce un documento del 1191, nel quale veniva espressamente nominata la Madre « *Grimola Piscicella, Abbatissa Monasterii Sanctae Mariae D. Reginae ordinis Sancti Benedicti* » [3]. E poichè colle stesse parole trovavasi ancora designato il Monastero in un atto privato del 1252, che Cesare d'Engenio potè vedere nelle carte della famiglia Brancaccio [4], si avrebbe ragione di ammettere che durante il regno di Corrado di Svevia le monache di Donna Regina appartenessero ancora all' ordine benedettino. Tuttavia era tradizione costante del Convento, che il Monastero avesse assunta la nuova disciplina di Santa Chiara, quando ancora viveva la Santa d'Assisi [5], e le bolle citate nella Platea, che non si trovano nell' opera del Wadding, permettono di confermare l'autenticità della pia credenza.

Che Santa Chiara stessa, poco prima di morire, abbia scritto alla badessa di Donna Regina, Altruda Baraballa, non è provato. Ma è certo che nel 1236, cioè nell'anno che fu l'ultimo della vita della Santa, papa Gregorio IX diede alle monache napoletane il permesso di vivere sotto la regola delle Povere Suore di San Damiano. Anzi l'anno seguente, con bolla del dì 12 giugno 1237, concesse al nuovo Monastero di Damianite privilegi eccezionali, e tra gli altri che, anche nel caso che l' interdetto venisse a colpire l' intera città di Napoli, le monache di Donna Regina avessero il diritto di celebrare le funzioni sacre, nell'inaccessibile recinto della clausura, nel quale non dovea penetrare nè autorità, nè violenza umana [6].

---

[1]) Forse il monastero di San Pietro a Carbonara, *Monasterium Sancti Petri ad Carbonetum*, non sarà che un altro nome del Monastero di Donna Regina (Vedi B. Capasso, *Monumenta Neap. Ducatus*, Napoli, 1881, 8°, I, p. 168).

[2]) V. all'Appendice.

[3]) Minieri-Riccio, op. cit.

[4]) « Sorori Mariae Brancatiae, de regula B. Benedicti, seu et humili abbatissa memorati monasterii Sanctae Mariae, quae (*sic*) nominatur de Donna Regina, et ab cuncto combentu sororum vestrarum ». Donazione di alcuni fondi posti a San Giovanni a Teduccio (*Napoli sacra*, p. 169).

[5]) Si legge ancora sulla facciata della Chiesa del Cinquecento l' iscrizione seguente:

REGALIS HUJUS D. REGINAE COENOBII NOBILISSIMAE USQUE ET USQUE VIRGINES, IX AB HINC AMPLIUS SAECULA DUCTO PIETATIS EXORDIO, POST BASILII ET BENEDICTI INSTITUTA, SEVERIORIS STUDIO DISCIPLINAE, CLARAE VIVENTIS JURARUNT IN LEGES.

[6]) Vedi l' Appendice.

E non è difficile spiegare come il Monastero, chiamato benedettino nel 1252, sia detto prima, al 1237, nella bolla papale e in una lettera dell'Arcivescovo di Napoli, appartenente all'ordine di Santa Chiara. Basta, per risolvere l' apparente contradizione, precisare un po' meglio il ragionamento già proposto dal De Pompeis a conciliare la tradizione del convento e il documento del D'Engenio.

Il Monastero di San Damiano, alle porte d' Assisi, nel quale Chiara si ritirò nel 1212, era dell' ordine benedettino, e la regola data nel 1219 alla Santa e alle sue compagne dal Cardinale Ugolino, primo protettore dell' ordine francescano, fu la regola benedettina [1]). È vero che cinque anni più tardi, San Francesco stesso volle scrivere una sua regola speciale per le Suore di San Damiano e le loro seguaci già sparse per l'Italia. Ma la prima regola, quella benedettina, fu la sola confermata da papa Gregorio IX, e dopo di lui da Onorio III e Gregorio X. Soltanto nel 1252 Innocenzo IV sostituì, al testo della regola riconosciuta dall' autorità ecclesiastica, un' altra regola, che metteva tutte le monache dell' obedienza francescana « sub invocatione et regula Sancti Patris Francisci ». Ma anche dopo quella consacrazione ufficiale d' un fatto compiuto da molti anni, qualche convento continuò a vivere sotto la primitiva regola, e ci volle una nuova bolla promulgata da Urbano IV, il 9 di maggio 1264, per imporre a tutti i monasteri francescani di donne un'unica regola, quella mandata un anno prima dallo stesso pontefice al Monastero dell' Umiltà in Parigi, ed un unico nome, quello di Clarisse [2]).

Si può dunque comprendere che nel 1252, cioè precisamente nell'anno in cui venne segnato il cambiamento ufficiale del Santo Patrono delle Clarisse, le monache di Santa Maria Donna Regina seguissero insieme la disciplina di San Francesco e la regola di San Benedetto. Però la forma del documento, che vien citato nella « *Napoli sacra* », fa meraviglia; vi si legge soltanto: *De regula Beati Benedicti*, senz'altro, mentre negli atti ecclesiastici o civili, fra il 1220 e il 1252, nominandosi monasteri di Clarisse, trovasi, sempre alla menzione della regola di San Benedetto, aggiunto il nome di San Damiano. E la forma più comune è la seguente: « Ordo monasticus qui dicitur secundum Deum et Beati Benedicti regulam *atque* institutionem Monialium inclusarum Sancti Damiani Assisinatis » [3]). Deve quindi supporsi, o che il documento citato dal D' Engenio fu redatto in forma abbreviativa, essendo, come ha notato il De Pompeis, un atto privato; o che la pergamena veduta dal-

---

[1]) Per questo capitolo della storia francescana, si vedano i documenti pubblicati nei cinque primi volumi del P. WADDING.

[2]) WADDING, vol. IV, p. 232. La bolla pubblicata in extenso alle pagine 514 e seg., comincia così: « Urbanus Episcopus S. S. D. Dilectis in Christo filiabus universis abbatissis et sororibus inclusis *Ordinis Sancte Clare* ».

[3]) WADDING, vol. III, p. 620, e passim.

l' autore della « *Napoli sacra* » era un riassunto più o meno esatto dell'originale [1]).

Ad ogni modo, le bolle di Gregorio IX, di cui dobbiamo la conoscenza alla preziosa *Platea*, confermano che fin dal 1236 il monastero di Donna Regina, pur conservando la regola di San Benedetto, era stato annoverato tra quelli dell' ordine di San Damiano d'Assisi. Così fu il primo Monastero di suore minori costituito in Napoli, quando i frati minori da un anno appena avevano preso possesso nella città d'un altro monastero benedettino, di quello cioè conceduto dal vescovo d'Aversa, che poi divenne il celebre monastero di San Lorenzo. E quando anche i domenicani avevano occupato fin dal 1231 un'altra casa dell'Ordine benedettino, « Sant'Arcangelo a Morfisa ». E in seguito, anche le monache di Santa Agata « ad Piperonem » nel 1243 mutaronsi da benedettine in clarisse. Così, come si vede, la storia di Donna Regina non fu se non un episodio regolare della storia generale della vita monastica in Napoli. Da basiliane le monache erano divenute benedettine, si dice, nel nono secolo, quando l'antico ordine greco perdette terreno avanti ai progressi del grande ordine latino. Poi declinando sotto Federico II la potenza benedettina, che sotto i Normanni aveva regnato dalla cima di Monte Cassino e dalla profonda valle di Cava sopra tutto il mezzogiorno d' Italia, entrarono in campo milizie fresche , radunate attorno ai nomi di quelle persone straordinarie, San Francesco e San Domenico; e l'uno dopo l'altro, senza scossa, staccandosi i rami dal tronco invecchiato, per rianimarsi in una nuova vita spirituale, anche le monache di Donna Regina furono accolte nella famiglia del Santo di Assisi.

Le nuove Clarisse osservarono l'austera regola con zelo singolare; e quando papa Alessandro IV apportò qualche cambiamento alla severa disciplina del fondatore, la sua bolla venne partecipata, con atto dell' 11 ottobre 1269, alle monache di Donna Regina, e allora anche il pontefice confermò loro tutte le grazie e tutti i privilegi spirituali, che esse godevano dalla munificenza dei suoi predecessori [2]).

Infine, la regola, che ancora oggi rimane quella di tutte le Clarisse della cristianità, fu ricevuta dal monastero di Donna Regina nel 1264, con bolla di papa Urbano IV [3]).

Questi documenti pontificii ci fanno conoscere in modo che non si può desiderar migliore, le vicende del Monastero sotto gli Svevi. Dopo, stabilita nel regno di Sicilia la nuova dinastia d'Angiò, troviamo ancora importanti documenti pontificii relativi a Donna Regina. Così il 16 febbraio 1291, il Mo-

---

[1]) Nel testo ci è dovuto essere una lacuna, perchè già nel 1252 le sole parole « de regula Beati Benedicti » non bastavano per designare un monastero di Clarisse. Nel 1257 troviamo in qualche atto pontificio i due nomi « ordinis sancti Benedicti » ed « ordinis sancti Damiani » recisamente opposti (WADDING, vol. IV, p. 460).

[2]) V. l' Appendice.

[3]) Id.

nastero ottiene da papa Nicolò IV i privilegi da questo elargiti a tutti i monasteri dell'ordine di Santa Chiara, privilegi che nel 1342 vennero confermati con atto di re Roberto. Così il 9 giugno 1296, Bonifacio VIII esenta alla sua volta le monache da ogni decima [1]). Ed oltre a queste concessioni dell'autorità pontificale, i registri della Cancelleria angioina permettono oramai di farci un' idea più precisa della vita di quel chiostro. Si sa che nel 1269 Carlo I, implacabile nelle sue vendette, mutò i monasteri in prigioni per le donne delle famiglie dei suoi nemici, ed ordinò che Senissora ed Elena, figlie del « proditore » Pietro di Rebursa, un nobile d'Aversa, fossero incarcerate nel recinto di Donna Regina [2]). Esse avevano tre oncie al mese per alimenti [3]).

Le monache allora andavano domandando l'elemosina per le città e le vie di Terra di Lavoro e del contado di Molise, sotto la protezione dei regii ufficiali [4]); e l'una dopo l'altra lasciavano per qualche tempo le loro celle, umilmente camminando e protendendo la mano, fedeli a quella povertà ch' era stata pressochè tutta la regola di San Francesco e tutto il testamento di Santa Chiara [5]).

Le « Suore minori povere » occuparono così in pace l'antico Monastero non più benedettino fino all'anno 1293; quando la scossa di terremoto che danneggiò non poco i nuovi edifici innalzati da Carlo I e Carlo II nella città scelta oramai a capitale del regno, rovinò le vecchie fabbriche della loro chiesa e del loro chiostro. Ma poco tempo dopo, per opera della regina di Sicilia, un edificio ampio e ricco s'alzò sui ruderi dell'antico, e coi primi anni del Trecento, sparito il vecchio cenobio, incomincia davvero la storia d'un nuovo Monastero.

---

[1]) V. l'Appendice.

[2]) Reg. Ang. 1269 G, f. 218 (perduto, riassunto nei *Notamenti* del De Lellis); Reg. Ang. 1271 B. n. 10, f. B. Citato dal MINIERI-RICCIO (*Brevi notizie*, etc.). Il De Lellis aveva anche trovato nelle carte del monastero di San Gregorio Maggiore un testamento privato dell'11 di maggio 1271, fatto da certo Pandolfo Guindazzo a favore delle suore minori di Donna Regina, « Sororibus Minoribus ecclesie Sancte Marie di Domina Regina » (Ibid.). Una copia in estenso di quest' atto è posseduta dal Prof. G. De Blasiis.

[3]) Notamenti di COLANIELLO PACCA; Ms. nella Biblioteca della Società di Storia Patria, p. 82.

[4]) 23 ottobre 1275; Reg. Ang. 1275 B, n. 23, f. 20, nell'*Archivio storico italiano*, 3ª serie, vol. XXIV, p. 389. V. pure DE POMPEIS, p. 15.

[5]) « .... Considerans igitur ego Clara, Christi et sororum pauperum Monasterii Sancti Damiani ancilla, licet indigna, et plantuncula Sancti Patris, cum aliis meis sororibus, altissimam professionem nostram et tanti Patris mandatum, fragilitatem quoque aliarum, quam timebamus in nobis post obitum Sancti Patris nostri Francisci, qui erat columna nostra, unica consolatio post Deum et firmamentum: iterum atque iterum voluntarie nos obligavimus *Dominae nostrae Sanctissimae Paupertati*, ne post mortem meam sorores, quae sunt et venturae sunt, ab ipsa valeant nullatenus declinare.... » (WADDING, vol. III, p. 300).

III.

LA REGINA MARIA.

Il principe angioino, che aveva presa per moglie la principessa Maria d'Ungheria, divenne, sotto il nome di Carlo II, un re della più stretta pietà. Ci è pervenuta la memoria d'un libro di « massime regali » da lui redatto in istile devotissimo, e ch'egli volle, tanto per imitare suo nonno San Luigi, re di Francia, consegnare sul letto di morte a suo figlio Roberto [1]). Vassallo del Papa molto più sottomesso che non era stato il primo re angioino, Carlo II non favorì i francescani, già in opposizione colla corte romana per la difesa della « povertà evangelica ». Benchè spendesse largamente per la fabbrica di San Lorenzo, non so dire se fondasse alcun altro convento di minoriti. Egli fu davvero il re dei domenicani. La predilezione per quei monaci, « difensori della fede e baluardo della Santa Sede », s'esprime con energica eloquenza nel preambolo d'un atto solenne: « Firma mente volumus in populis favere atque fovere Nostros Fratres Predicatores, Terre Archangelos, fidelissimos fidei Custodes et Sanctae Sedis firmamentum » [2]). Egli mise le armi della potenza secolare al servizio di questi, che tenevano in terra la spada di fuoco degli Arcangeli, e mandò, come è certo, un intero esercito sotto le mura di Lucera dei Saraceni, a compiere il pio esterminio degli infedeli delle cui armi s'era pur giovato suo padre [3]). In Napoli Carlo II pose egli stesso la prima pietra di due grandi monasteri di frati predicatori, l'uno col titolo di San Domenico, in onore del fondatore dell'ordine, l'altro di San Pietro Martire, in memoria dell'inquisitore ucciso dagli eretici.

Del tutto diversa si mostrò la divozione della regina Maria. Essa, come il marito, contribuì verso il 1300 alla fondazione d'un convento di monache domenicane, fra Castel Nuovo e Castel dell'Ovo, che prese il nome di San Pietro a Castello; e sappiamo pure che in quel monastero si rinchiuse la di lei sorella Elisabetta d'Ungheria [4]). Ma la moglie di Carlo II teneva strettamente alla

---

[1]) Sarebbe interessante ritrovare l'originale di questo « Memento » di re cristiano, messo così nelle mani di Roberto il Savio. Era un libro « di una piccola scrittura gotica che si conservava nell' Archivio Regio « al *Reg. Lit. P* ». Qualche brano, di scarsa originalità, viene citato nella Platea del Monastero di San Pietro Martire (Archivio di Stato, *Monasteri soppressi*, N. 693, p. 94), alla quale rimando chi sarà curioso di spingere più avanti le ricerche. Le « rubriche », come dice il compilatore, sono di questo genere: « Cor regis in manu domini.— Qui dicit quod Deum diligit et mandata sua non servat, mendax est.— Regis ad exemplum totus componitur orbis.— Justitia firmatur solium.»— E via di seguito.

[2]) Citato nella stessa Platea di San Pietro Martire, p. 70, senz'indicazione del registro angioino.

[3]) Numerosi atti di Carlo II sono dettati a favore degli « inquisitores heretice pravitatis ». Si veda Amabile, *Il Santo Officio dell'Inquisizione a Napoli*.

[4]) De Pompeis, p. 77, nota. G. de Blasiis, *Le Case dei principi Angioini*, in *Arch. stor. nap.*, XI, anno 1886, p. 470, Giuseppe Maria Fusco, *L'argenteo imbusto di San Gennaro*, Napoli, 1862, p. 207.

« religione » francescana, per i suoi parenti, ed anche per amore del suo secondogenito. Era pronipote di Sant'Elisabetta, principessa d'Ungheria, e fu madre di San Luigi, vescovo di Tolosa; e tanto la Santa, come il vescovo, canonizzato nel 1317, si annoverarono fra le glorie dell'ordine serafico [1]). Non c'è dunque da maravigliarsi se la regina rivolse ai francescani le preferenze che il re riservava ai domenicani. La rovina del Monastero di Donna Regina, il primo convento che in Napoli avesse chiesto la disciplina di Santa Chiara, offrì a Maria d'Ungheria il mezzo di dare una testimonianza magnifica e durevole della sua benevolenza verso l'ordine degli umili e dei mendicanti, nel quale era entrato nel fiore della gioventù il principe suo prediletto figliuolo.

La regina volle ricostruire a sue spese i fabbricati del Monastero. E nel 1298 il suo tesoriere, Anselotto de Lumiriaco pagò 40 once d'oro per l' opera del dormitorio [2]). Poi si principiò da capo l'erezione d'una nuova chiesa; e nel 1307, fu ingiunto allo stesso tesoriere di rimettere alla badessa di Donna Regina tutto il danaro proveniente dalla vendita del « vino greco » che si traeva da un fondo appartenente alla regina in Somma; e quel danaro fu impiegato nella fabbrica della chiesa [3]). E pochi anni dopo, molto probabilmente nel 1314, se si calcola coll'indizione, ad un monaco francescano, a frate Ubertino da Cremona, venne dato l'incarico di dirigere come soprintendente i lavori intrapresi secondo l'ordine della regina [4]). Questi lavori già appariscono molto progrediti nel 1316, poichè il dì 4 dicembre di quell' anno, Giovanni XXII concesse larghe indulgenze a tutti i fedeli che nelle principali feste dell'anno e nelle feste particolari del Monastero, visitassero la chiesa di Donna Regina [5]). E infine, nel 1318, una bolla del 10 agosto ci fa sapere che già parecchi altari vi erano stati eretti, e che vi si diceva la messa. Intanto anche il Monastero era stato ampliato; e non bastando i quattro frati destinati a celebrarvi le sacre cerimonie, consentiva il Papa che se ne aggiungessero altri due [6]); come già il giorno innanzi, con altra

---

[1]) Cf. il DE POMPEIS, p. 33 e G. FORNARI, art. citato.

[2]) Dai Notamenti del DE LELLIS (pars secunda, p. 88), che cita il Fascicolo 62, f. 4vo (MINIERI-RICCIO, *Brevi notizie*, etc.).

[3]) « Maria Jerusalem, Sicilie et Hungarie Regina, mandat Ansellotto de Lumiriaco, thesaurario suo, quod totam pecuniam procuratam ex vino greco de startia sua Summe eroget in opere ecclesie S. Marie Donne Regine de Neapoli, quam de novo fabricare facit, et consignetur dicta pecunia Abbatisse Monasterii dicte Ecclesie ordinis Sancte Clare convertenda in dicta opera ». DE LELLIS, ex Archis Regiae Siclae, pars secunda, 703. Altre somme vengono pagate nel 1308 e sono registrate nei Notamenti 718, 989, 1115. (MINIERI-RICCIO, *Brevi notizie*, etc.). La *Platea* del Convento, seguendo il D'ENGENIO, fa principiare i lavori della nuova fabbrica soltanto nel 1313 (V. all'Appendice).

[4]) « Computum Ansellecti de Limiriaco thesaurarii et familiaris regine Marie in anno XII Ind. ex fasc. 29 il N.° Olim a f.° 52 usque 100. In quo computo solvit quantitates multis officialibus inter quos Fratri Ubertino de Cremona ordinis fratrum minorum preposito operis ecclesie que noviter construitur in Monasterio S. Marie Domne Regine de mandato excell. domine Marie Jerusalem Sicilie et Ungarie Regine ». Dal de Lellis (FILANGIERI, *Documenti per la Storia, le Arti e le Industrie Napoletane*, vol. II, p. 68).

[5]) V. l'Appendice.

[6]) « Dilecto filio Ministro Generali Ordinis Fratrum Minorum... » « ... Quod in Ecclesia ipsius Monasterii, quam praefata Regina de novo construi *facit*, plura sint altaria instituta, ipsumque mo-

bolla, aveva permesso, a richiesta della regina, che da un chiostro della Campania vi si recassero due monache per insegnare il canto alle giovani suore e alle novizie [1]).

È certo che nel 1320, al più tardi, la nuova chiesa era compiuta; ma non si sa quando fosse consacrata. La regina, che aveva trasfigurato il monastero crollante, morì il dì 25 di marzo 1323, e fu creduto che tra quelle mura avesse passato gli ultimi anni della sua vita [2]). Ma è una leggenda cui le monache stesse non credevano [3]).

Quando nel 1317 Giovanni XXII s'era accinto a proclamare la canonizzazione di Luigi d'Angiò, aveva scritto alla madre del nuovo Santo un' epistola pomposa ed insieme commovente, colla quale la esortava ad una santa letizia e le additava la via della siderea dimora dove il figlio l'aspettava [4]). Ma neppure allora Maria che, rimasta vedova nel 1309, aveva sempre conservato il suo posto alla Corte, aveva abbandonato interamente il secolo. E che non si sia mai resa monaca, lo provano abbastanza alcuni atti dettati a nome suo negli ultimi giorni della sua vita, nei quali essa ancora assume i titoli di regina di Sicilia e di Gerusalemme [5]). È possibile soltanto che la regina vedova facesse professione nel Terzo Ordine di San Francesco, e si può credere, come era tradizione del convento, ch' avesse ottenuto il permesso d'entrare nella clausura e di seguire le funzioni dal coro delle monache, al modo stesso come la sua nuora, la regina Sancia, fu dal Papa dopo autorizzata a fare umile dimora in mezzo alle suore del regio Monastero di Santa Chiara.

---

nasterium auxilio praefate regine, divina favente clementia, incipit ampliari... » (WADDING, T. VI, pag. 517).

[1]) « Cum itaque, sicut pro parte ipsius Regine fuit expositum coram nobis, ipsa in Monasterio Sancte Marie Donne Regine Neapolitane ordinis Sancte Clare, ad quod tamquam ad *opus manuum suarum* specialem gerit devotionis affectum, habere desideret Moniales ipsius ordinis in arte cantus sufficienter instructas, quae Sorores ac Moniales juvenes et Novitias ipsius in cantu instruere valeant et docere.... » (Ibid.).

[2]) Oltre al SETTEMBRINI, l'hanno sostenuto il D'ENGENIO, il D'ALOE (*Napoli e le sue vicinanze*, vol. I, p. 313). Tale errore è stato dal DE POMPEIS egregiamente combattuto (p. 41 e 78, nota).

[3]) V. l'Appendice.

[4]) Carissimae in Christo filiae Mariae Reginae Siciliae Illustri. Epulari, filia, in sinceritatis et veritatis azymis et in Domino gaudere te convenit, quia filius tuus ab olim mundo moriens, Deo feliciter vivere, factusque compatriota coelestium, ac siderearum incola mansionum, in Domini tabernaculo meruit habitare. Exultare ac pium prorumpere debes in jubilum, de utero tuo processisse virum angelicum, meditans consortem esse gloriae angelorum ». 10 aprile 1317. Acta Sanctorum, XIX agosto, p. 799.

[5]) Si veda un atto del 3 febbraio 1323, dettato a nome di Maria « Dei gratia Jerusalem, Sicilie Ungarieque Regina ». Questo documento è stato copiato da G. M. Fusco dalle carte del monastero di San Sebastiano, e da lui pubblicato nel suo libro « *L'argenteo imbusto di San Gennaro* » (p. 211), vero tesoro di notizie per l'epoca angioina. Si noterà che, con quest'atto, la regina si fa concedere dalle monache di San Pietro a Castello, di cui sua sorella Elisabetta era stata prioressa, una casa nel giardino del monastero per abitarci con i suoi « ministri ». Vedi pure DE POMPEIS, op. cit., p. 78, nota.

Ma se Maria non abitò in vita il chiostro di Donna Regina, volle, morta, riposare nella chiesa da lei edificata; però le esequie furono celebrate con tutta la pompa regale in un'altra chiesa francescana, quella dei frati di San Lorenzo [1]) che meglio si prestava alle pompe del funebre corteo. Si spese per cera e pei panni di broccato adoperati nell'addobbo, l'enorme somma di 165 once d'oro. Poi una cavalcata accompagnò il corpo fino a Donna Regina, dove tre anni dopo, venne messo a posto nel coro della chiesa, dietro l'altare maggiore, il ricco avello che doveva contenere i resti mortali di Maria d'Ungheria.

Aperto il suo testamento [2]), del quale erano stati nominati esecutori Carlo, duca di Calabria, il protonotario del Regno Bartolomeo da Capua, e Matteo arcivescovo di Sorrento, che era monaco francescano, si ebbero le prove più manifeste della predilezione di Maria per il Monastero che doveva essere sua sepoltura, dai cospicui legati che vennero fatti alla badessa Agnese Caracciolo. Nel maggior numero le chiese e i monasteri di Napoli, e perfino i monasteri di Provenza ricevettero un legato speciale; anche le chiese fondate da Carlo II, come San Domenico, San Pietro Martire, Sant' Agostino, ebbero in lascito somme in danaro. Ma a tre sole chiese la regina Maria fece largo dono degli oggetti preziosi che erano stati in suo possesso: queste chiese furono, oltre Donna Regina, la basilica di Montevergine, e la chiesa del Monastero di San Pietro a Castello, che specialmente ebbe una croce d'argento dorato, con imagini, ed un reliquario del braccio di San Biagio [3]), in memoria della principessa Elisabetta d' Ungheria che ivi era stata monaca. Ma l' importanza e la ricchezza dei doni largiti alle monache di Donna Regina spiccano in mezzo all'interminabile serie dei legati. In danaro il monastero ebbe non meno di 300 once d'oro, destinate all' acquisto di terre, specialmente in Somma, dove già

---

[1]) « Diversis bastariis deferentibus lecterias de ecclesia beati Laurentii ad ecclesiam Sancte Marie Dompne Regine » (Pagamenti fatti in esecuzione del Testamento di Maria d'Ungheria; vedi nota seguente). Si sa che il corpo di Caterina d'Austria, prima moglie di Carlo, duca di Calabria, morta il 18 gennaio 1323, venne sepolto nella chiesa di San Lorenzo, pochi giorni prima che vi si celebrassero i funerali della regina Maria. La duchessa Caterina aveva lasciato nel suo testamento cento once d'oro alle monache di Donna Regina « pro emendis possessionibus ad opus Monasterii . . . . . quorum fructus et proventus debeant annuatim dare et assignare conventui fratrum Minorum Sancti Laurentii de Neapoli, ubi jacet corpus dicte Domine Ducisse traditum sepulture pro faciendo anniversario in dicta ecclesia Sancti Laurentii omnibus singulis diebus obitus Ducisse predicte » (Reg. 1310 H, oggi perduto, f. 242, v. 242 e 249, riassunto nei *Notamenti* del De Lellis; copia favoritami dal Prof. De Blasiis).

[2]) Questo pregevolissimo documento ci è stato tramandato in massima parte dal Registro Angioino 1326 B, n. 263, p. 161 e seg., di dove E. G. Schultz lo copiò, quando ebbe l'agio di frugare nel Regio Archivio, verso il 1845. Qualche pagina che manca in questo registro, era stata riassunta dal De Lellis e segnata nei suoi Notamenti. Nel 1857, Minieri-Riccio pubblicò questo sunto nel suo opuscolo: *Genealogia di Carlo I d'Angiò, 1ª Generazione*, p. 200 e seg. Infine quando l'opera dello Schultz uscì per le stampe dopo la morte dell' autore (1860), l' erudito tedesco che procurò sul quarto volume la trascrizione dei documenti, completò abilmente il testo del registro col testo del de Lellis. E intorno al tempo stesso fu edito da M. Camera. *Annali delle due Sicilie*, Napoli, 1860, V. II, p. 288.

[3]) Schultz, op. cit. vol. IV, p. 143.

la regina aveva avuto delle vigne; e così la pia vedova di Carlo II faceva del Monastero che sotto Carlo I era di « suore povere » e mendicanti un ricco proprietario fondiario [1]). Quanto alla chiesa, ricevette una *cappella,* sotto il qual nome va tutta una raccolta degli oggetti più ricchi, libri miniati, gioielli, icone d'avorio e d'oro [2]). C'era un'imagine della Madonna col Bambino, in argento, con le teste e le braccia d'alabastro e i diademi d'oro adorni di perle e di gemme [3]). La statua poggiava sopra un piede sostenuto da quattro Angeli, e il tutto era valutato 100 once d'oro. C'era anche una piccola statua reliquario di San Luigi re de Francia, in argento, con la testa e la corona d'oro [4]). E nelle brevi descrizioni s'intravedono, come in un lampo, meraviglie d'arte locale e francese, tesori di ricamo e d'oreficeria smagliante, in prosieguo di tempo ridotti in barre d'argento e d'oro da qualche usuraio ebreo o fiorentino.

La memoria della regina Maria rimase viva nel monastero da lei rifabbricato ed arricchito, e in ogni anno vi si celebravano solenni funerali per l'anima sua [5]). Il nome stesso della regina fu d'allora inseparabile da quello del chiostro. E in tutti gli atti angioini, continuò a nominarsi Santa Maria Donna Regina come « opera delle sue mani » [6]). Anche all'epoca aragonese le cronache locali che riassumono gli annali del tempo passato, non parlano della moglie di re Carlo II se non per ricordare ch'essa edificò il Regio Monastero di Donna Regina [7]). E il suo stemma, che dappertutto nella chiesa e nel chiostro si

---

[1]) Già mentr'era viva la regina Maria, una monaca nominata Caterina de Noheriis aveva portato in dote al Monastero la città di Carinola, in Terra di Lavoro. (Dai *Documenti Miscellanei* del De Lellis, p. 604; copia comunicatami dal Prof. G. De Blasiis) Cf. n. 7.

[2]) Item sorori Agneti Caraczule Abbatissc et conventui Monasterii Sancte Marie Dompne Regine de Neapoli Cappellam unam cum subscriptis ornamentis divino cultui deputandis legatam inibi per eamdem domina Reginam... (Ivi, p. 142).

[3]) Imaginem beate Virginis cum filio in brachiis de argento cum diadematibus de auro et lapidibus pretiosis et perlis, habentem capita et brachium de Alabastro, et beata Virgo tenet in pectore firmale *(fermaglio)* unum cum balascio et dicta Ymago habet pedem de argento super quatuor Angelis de argento similiter deaurato, extimatum valere uncias centum (Ibid.).

[4]) Imaginem beati Lodoyci regis de argento cum capite et dyademate de auro tenentem in una manu reliquias suas et in alia manu baculum regalem extimatam valere uncias decem (Ibid.).

[5]) Atto di re Roberto d'Angiò: Pro exequiis annualibus celebratis in ecclesia S. Marie Dompne Regine pro anima Domine Regine Reverende Matris nostre unc. VI, tar. XV (R. 1328 D, f. 346, citato da C. Minieri-Riccio, *Notizie tratte da 84 Reg. Angioini,* p. 5).

[6]) Si veda per esempio un atto varie volte citato (Summonte, *Storia del regno di Napoli,* parte II, 389) di Carlo duca di Calabria come vicario generale del regno, colla data del 19 marzo 1328: Monasterio S. Marie Dompne Regine de Neapoli operi manuum clare memorie Hierusalem Sicilie Hungariequc Regine avie nostre et Domine reverende (Reg. ang. 1327-28 C, f. 35, oggi perduto).

[7]) « Lo predicto Re Carolo Secundo et figlio del primo, hebe per mogliere la Regina Maria, figliola del Re di Ungheria, la quale Regina Maria hedificò lo Monasterio de Sancta Maria Donna Regina cusì nominato, qual sta sopra lo Episcopato de Napoli: Et lo dicto Monasterio lo dotò del Contado di Carinola e de altre bone entrate per più de dudece mila ducati de entrate lo anno ». (*Raccolta di varie cronache appartenenti alla storia di Napoli,* 1780, vol. I, p. 102).

Carlo Primo diede moglie a Carlo suo figlio la figlia del Re di Ungaria nominata Maria, quella che fece edificare Santa Maria Donna Regina (*Diario del duca di Monteleone.* Ed. N. F. Faraglia, *Monum. Stor. Società Nap. di Stor. Patr. Cronache,* p. 1).

vedeva scolpito o dipinto, lo scudo partito d'Ungheria e d'Angiò, fu assunto a stemma del monastero, con semplice aggiunta in testa delle due braccia incrociate che figurano le braccia dei due crocifissi, Cristo e Francesco, e che sono l'emblema dell'ordine francescano. Così si spiega come coll'andare dei tempi, si sia creduto che il monastero di Donna Regina avesse preso il suo nome dall'essere stato il monastero della Regina Maria.

IV.

DAL TRECENTO AI GIORNI NOSTRI. L'EDIFICAZIONE DELLA CHIESA NUOVA. L'ABBANDONO DELLA CHIESA ANTICA. LA SOPPRESSIONE DEL MONASTERO.

La chiesa eretta nei primi anni del Trecento soffrì, innanzi alla fine del secolo una prima disgrazia. Il giorno 6 febbraio 1390 o 1391 cadde un fulmine nel tetto che prese fuoco; intanto che le fiamme divampavano, si vide, dice un cronista, stillare lungo le pareti argento liquefatto [1]). Era il tesoro degli oggetti più preziosi che le monache avevano reposti fra la tettoia e la soffitta di legno [2]): tutto venne fuso, e fin d'allora probabilmente perirono parecchie delle bellissime oreficerie legate al monastero da Maria d'Ungheria. Ma il fabbricato stesso non soffrì dell'incendio e le pitture che decoravano la navata furono risparmiate.

Pochi anni dopo, un terremoto scosse la chiesa e il monastero, ed essendosi le monache rivolte a Giovanna II, come patrona naturale del Regio Monastero, onde averne un qualche aiuto per le riparazioni, la regina, con atto del 21 febbraio 1431, elargì 100 once d'oro, specificando che con questa somma si dovessero ripristinare tutti gli stemmi scolpiti in marmo che erano stati incastrati sui muri

---

[1]) *Storia di Napoli d'incerto* (1478), nella *Raccolta di tutti i più rinomati scrittori dell'istoria generale del Regno di Napoli*, 1769, in 4°, vol. IV, p. 73). Citata anche nello SCHULZ.

[2]) « A li 6 de febraro fu quando si arse la notte li tetti de la Ecclesia de Santa Maria de Donna Regina che cadio uno trave de foco da cielo et arse lo tetto solamente de la ecclesia, non toccando ad altra parte del monasterio, et po se sebbe come sotto lo tetto era uno grande havere che po fo trovato lo argento squagliato una gran quantità ». *Diurnali detti del Duca di Monteleone*, Ed. FARAGLIA, p. 41). « Quarta ora noctis fuit magna tempestate tonitruorum et pluvie, et igne de coelis percussit supra tectum navis ecclesie Sancte Marie de Donna Regina, et ignis incendio concremavit dictum tectum cum omnis bonis mobilibus qui erant recondita intra dictum tectum et templatura posita sub dicto tecto, et eciam omnia bona qui erant in ecclesia ». *Chronicum Siculum Vaticanum*, Ed. G. DE BLASIIS, p. 90. La tradizione di tale fatto era rimasta a lungo nel Convento di Donna Regina, e nella Platea del 1707 (pubblicata in Appendice) si è cercato evidentemente di spiegare la fusione degli argenti nell'incendio quando si asserisce, contro ogni verosimiglianza che il soffitto della chiesa fabbricata ai tempi della regina Maria fosse *tempestato d'argento*. Per quanto i tesori dati dalla regina Maria fossero presto andati a male, pure ancora alla fine del 1600 la Chiesa possedeva ricche oreficerie: « Vasa habet quam plurima argentea » (F. DE MAGISTRIS, *Status Ecc. Neap.*, L. I, p. 319).

al tempo di Maria d'Ungheria [1]). Nel mese di giugno 1442, quando Alfonso d'Aragona diede l'assalto alla città di Napoli, la badessa di Donna Regina, Emilia Caracciolo, che come altre monache del Convento aveva parenti nel campo degli Aragonesi, contribuì grandemente all'introdurre i nemici dentro le mura, dalla parte di Porta San Gennaro [2]). Questo è il solo particolare che si sia conservato della storia del Monastero sotto i re d'Aragona.

Non si sa di fabbriche nuove fattevi prima del Cinquecento.

Verso il 1520, una ricchissima soffitta a cassettoni venne costruita nella chiesa, sotto la tettoia rifatta dopo l'incendio del 1390. Nel 1586 s'intrapresero nel chiostro riparazioni importanti, si fabbricò un nuovo refettorio, le volte di alcune sale vennero dipinte a grotteschi [3]), e l'oratorio della badessa fu trasformato in una cameretta tutta adorna di stucchi e di dorature [4]). Pare che la semplicità della fede fosse venuta meno nel Convento come l'austerità della architettura. Noi sappiamo almeno che nel 1572 due monache di Donna Regina appartenenti a famiglie illustri che già avevano dato parecchie badesse al monastero, furono processate dal Sant' Ufficio dell' Inquisizione per fatto d'eresia [5]).

E allora in mezzo agli abbellimenti, che davano al chiostro francescano una grazia quasi profana, si fece via l'idea che la chiesa angioina fosse ormai troppo severa e rozza; e così nei primi anni del milleseicento le monache decisero di abbandonarla e d' innalzare avanti all'abside antica un nuovo tempio.

L' edificio fu cominciato su proporzioni grandiose nel 1620. I disegni furono dati dal celebre Padre Giovanni Guarini, Teatino [6]), e la chiesa, terminata nel 1626 [7]), fu solennemente consacrata il dì 20 di maggio 1649. Nella cupola il Solimena dipinse l' Assunta in mezzo ad una gloria d' angeli; nel coro Luca Giordano figurò in composizioni colossali la predicazione sulla

---

[1]) « Cum onere sculpendi in lapide marmorea et ponendam (sic) in parete dicte ecclesie et monasterii arma vel insignia regalia ut erant tempore predicte regine Marie (ZITO, op. cit., p. 9, in nota).

[2]) « 2 Giugno 1442. Madama Milia Carazula Abbadessa de Donna Regina et Abbate Cicho Delloffredo porgevano la fune per fare sagliere li nemici ». (*Cronaca* di NOTAR GIACOMO; Ed. GARZILLI, p. 87).

« Le monache de Santa Maria de Donna Regina havevano parenti da fora con il Re de Rahona, advidendose de li atti de li genoiso havevano abbandonato la porta de Santo Gennaro incomenzaro a fare insignale et chiamare, uno Marino Spiczicacaso, un preite, et altri de Napoli corsero et presero la detta porta, et calaro insarzi e scale ». (*Diurnali del Duca di Monteleone*, Ed. FARAGLIA, pag. 123).

[3]) Ibid., pag. 13. Esistono ancora alcune di quelle pitture in una camera del primo piano, presso la facciata della chiesa antica, ed accanto all'abitazione del custode.

[4]) Si può vedere quest'oratorio nel terzo piano d' una delle grandi case d'abitazione che occupano il posto del monastero (Via dell' Orticello).

[5]) Le monache processate furono Isabella Loffredo e Camilla Caracciolo (AMABILE, *Il Santo Officio dell'Inquisizione a Napoli*, Città di Castello, 1892, in 8°, p. 321).

[6]) Si veda per questa nuova chiesa: *Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze*, 1845, vol. I, p. 313-314; Monsignor GENNARO GALANTE, *Guida sacra di Napoli*, Napoli 1873, in 12.°, p. 67-73.

[7]) *Arch. stor. nap.*, vol. III, p. 543. La chiesa stava in costruzione nel 1624, quando uscì per la stampa la *Napoli sacra* del D'ENGENIO.

montagna e le nozze di Cana. Ed ogni cappella laterale si fregiò di qualche tavola di maestri napoletani, come Antonio Guastaferri, o di forestieri stabiliti in Napoli, come Carlo Millin da Lorena [1]).

Per quanto magnifica fosse la Chiesa, il convento sembra fino dai primi anni del 1600 d'aver perduta ogni importanza [2]). Non parlano più di Donna Regina le cronache dei tempi vicereali, che tanto si diffondono sui pettegolezzi di monasteri più recenti, se non per segnare qualche visita ufficiale, come quella che nel 1617 vi fece il duca d'Ossuna con la duchessa alla Chiesa nuova per venerare le reliquie di Sant'Andrea ivi conservate; nè viene dimenticata la lauta colazione offerta dalle Monache alle Signore [3]).

Oramai la chiesa di Maria d'Ungheria, colla tomba della regina, cui faceva come da grande reliquiario, rimaneva chiusa nel recinto del monastero, inaccessibile ai fedeli. Parecchi eruditi napoletani, come Pietro de Stefano, Cesare d'Engenio, Marcantonio Terminio avevano visitato nel 1500 il venerando edificio e vi avevano copiato nelle « Cappelle » buona parte delle iscrizioni che vi si potevano leggere sulle tombe gentilizie [4]). Ma quando il de Lellis riunì documenti per le sue « *Aggiunte alla Napoli sacra* », dovette contentarsi a copiare le iscrizioni già pubblicate dai suoi predecessori, perchè più non era lecito oltrepassare la clausura che ora comprendeva la chiesa abbandonata [5]).

Il mausoleo della regina Maria s'ergeva dietro l'altare deserto, nascosto a tutti, e solamente verso la fine del seicento le monache pensarono di rimuoverlo dall'ombra, per onorare la memoria di quella ch'era stata davvero la seconda fondatrice del monastero [6]). La badessa Eleonora Gonzaga decise infine, nel 1727, di far trasportare il pesante monumento di marmo, collo scheletro

---

[1]) Non insisto sopra questi dettagli della storia artistica di Napoli nel Settecento, che finora non è stata studiata con critica soddisfacente. Credo questo sia un campo che possa offrire altrettante scoperte come il medio evo stesso.

[2]) Il numero stesso delle monache era poco più d'un centinaio nel principio del secolo XVI secondo il censimento del 1595, pubblicato da N. F. Faraglia (*Arch. stor. Neap.*, XXII, a. 1897, p. 275). Pochi anni dopo il numero delle suore scende a 86 (G. C. Capaccio, *Descriz. di Napoli nei principii del Secolo XVII.°, nell'Arch. Stor. per le prov. nap.*, t. VII, a. 1882, p. 68). Pure nel 1678 il numero delle monache si trova anche di cento (F. de Magistris, *Status Ecclesiae Neapolitanae*, L. I, p. 319).

[3]) « Mercoledì fu Sant'Andrea Apostolo e S. E. andò con la Signora Vice-Regina e le solite Dame Palatine al Monastero di Donna Regina ove è un braccio di detto Santo et ivi furono da quelle Signore Monache tutte ben collationate » (*Diarii del Duca d' Ossuna*, Manosc. nella Bibliot. della Soc. Nap. di Storia patria p. 49 t.). Sappiamo che nel 1702 il detto Monastero contribuì duc. 500 al donativo che gli ecclesiastici fecero a Filippo V; e che nell'anno stesso il Cardinale Barberino, mandato da Clemente XI in Napoli a riverire quel re, visitò tra gli altri Monasteri, quello di Donna Regina e rispose « al pietoso affetto di quelle monache con un tesoro di benedizioni ». (Parrino e Cavallo, *Avvisi Giornali di Napoli*, ad ann.).

[4]) Si vedano le dette iscrizioni nell'*Appendice* di questo studio.

[5]) Egli cita « le memorie e cose memorabili che erano e sono nella vecchia chiesa, hoggi racchiusa nel recinto del monastero stesso delle monache nè fatta più comune alla vista dei secolari ». (Ms. citato, della Bibl. Naz. di Napoli), II, p. 85.

[6]) Celano, *Notizie del bello e del curioso della Città di Napoli*, 1692, I, p. 173.

che conteneva, in una sala di costruzione recente, situata dietro al coro della chiesa nuova, e nella quale le monache si riunivano per ricevere la comunione: e il mausoleo venne ricollocato sopra una nuova base, non senza danni, specialmente per i musaici [1]).

Quando il corpo della regina ebbe abbandonato alla sua volta la chiesa, dove già non penetravano più i sacerdoti, solo le monache ricordarono per tradizione che cosa fosse stato quel fabbricato che solevano chiamare « la chiesa vecchia » [2]). Ma nessuno dei Napoletani che nel secolo nostro tentarono pei primi di ricostituire sopra qualche dato certo la storia dimenticata delle opere d' arte che venivano scoperte in mezzo ai monumenti travestiti dal seicento, nessuno dei lavoratori modesti che combattettero timidamente l' armata di ombre radunata dalla fantasia troppo feconda del de Dominici [3]), nè Stanislao d'Aloe, nè Giuseppe Angelluzzi, accennarono al monumento perduto nel recinto claustrale. E quando l'illustre archeologo tedesco Enrico Guglielmo Schulz, cui si deve la prima opera complessiva sui monumenti del mezzogiorno d'Italia, che finora è rimasta l'unica, soggiornò in Napoli, egli studiò attentamente la tomba della regina Maria, e potè copiare nel Regio Archivio, inesplorato da molti anni, il testamento di essa, ma nessuno gli additò nello squallido vicolo del sobborgo popolare, la chiesa del Trecento, dimenticata e pressochè intatta.

---

[1]) Sulla base venne incisa la seguente iscrizione, già pubblicata dal DE POMPEIS (p. 38), e che riproduco perchè assai interessante anche per la storia del monastero:

D. O. M.
CORPUS MARIAE HIERUSALEM SICILIAE ET HUNGARIAE REGINAE
STEPHANI IV PANNONICI FILIAE ET CAROLI II ANDEGAVENSIS UXORIS
QUAE HUIC COENOBIO JAM TUM AB EXEUNTE OCTAVO SAECULO
CONSTANTINO ET IRENE IMPERANTIBUS EXTRUCTO
AC SACRARUM VIRGINUM EX FAMILIIS ANTIQUITATE, OPIBUS, GLORIAQUE AMPLISSIMIS
PERPETUA FREQUENTIA CELEBRATO
INSTAURANDO AMPLIFICANDOQUE REGALEM MUNIFICENTIAM CONTULIT
CUM IN ANTIQUA ECCLESIA AB USQUE ANNO MCCCXXIII PENE LATITANS JACUISSET
IN ANGUSTIOREM PATENTIOREMQUE HUNC LOCUM
PRO MUNIFICENTISSIMAE AC RELIGIOSISSIMAE PRINCIPIS MAJESTATE
PROQUE ANIMI SUI AMPLITUDINE
ELEONORA GONZAGA ABBATISSA MONIALESQUE
TRANSFERENDUM CURARUNT
ANNO DOMINI MDCCXXVII.

[2]) Nei conti dei lavori eseguiti nel monastero di Donna Regina nel 1799, per riparare i danni recati alle fabbriche in quei giorni tumultuosi, si accenna a qualche opera insignificante fatta nella « Chiesa vecchia ». (Archivio di Stato, *Monasteri soppressi*, N. 3556 *bis*).

[3]) Il lettore si ricorderà le pagine di erudizione paziente e di acuta critica che hanno compiuto la rovina del tenace edificio di menzogne (NUNZIO FARAGLIA, *Le memorie degli artisti napoletani scritte da Bernardo de Dominici*, nell'*Arch. stor. per le prov. nap.*, vol. VII e VIII, e BENEDETTO CROCE, *Il Falsario*, in « *Napoli Nobilissima* », anno I, 1892, agosto e settembre, e *Scrittori della storia dell'arte napoletana anteriori al de Dominici*, Ivi, An. VII, 1898, febbraio.

Venne il 1860, e subito cominciarono le soppressioni nella folta vegetazione di monasteri che ingombravano città e sobborghi. Le clarisse di Santa Maria Donna Regina furono tra le prime minacciate, e non ostante la difesa dei loro storici diritti, presentata dallo Zito, con grand'apparecchio di regi diplomi [1]), la soppressione fu decisa. Le monache furono riunite a quelle di Santa Chiara, e due o tre di esse serbano ancora la memoria dei tempi passati nel chiostro fondato dalla regina Sancia, in quell'immensa tomba fiorita, dove oggi son miste le costumanze e le regole più diverse, e dove i ricordi di tutti i più antichi cenobii di Napoli saranno estinti domani con alcune vecchie monache.

Allorchè nel 1862 si riaprì la vecchia chiesa, nella quale da due secoli e mezzo nessuno aveva potuto gittare uno sguardo, subito si sparse una notizia che destò meraviglia anche ai semplici curiosi: le pareti del monumento del Trecento lasciavano scorgere sotto un intonaco leggiero delle pitture antiche a centinaia di metri quadrati, tutto un popolo di figure, tutto un poema di scene. I giornali e le riviste, ancora rare, s'impadronirono della scoperta. Una discussione si aprì fra Luigi Settembrini e l'Abate de Pompeis intorno ai soggetti rappresentati ed all'età delle pitture. Si potè credere sorta una questione capace di rinnovare le lotte feconde che s'erano aperte intorno agli affreschi dell'Incoronata, e che avevano suscitate le prime pagine critiche d'una storia monumentale di Napoli. Ma, passato il primo ardore, i capolavori antichi tornati alla luce come per miracolo, presto furono rilegati nell'ombra. La porta, appena aperta, si richiuse. Gli articoli, perduti nelle collezioni di periodici, o stampati a pochissimi esemplari, furono dimenticati. Il Municipio aveva messa la mano sull'edificio secolarizzato, e la metà inferiore fu senza rispetto alcuno tagliata in camerette da una serie di muricciuoli. La parte superiore, che nel settecento serviva di sala Capitolare delle monache, fu scelta per qualche tempo a sala di sedute dall'Accademia Pontaniana; poi venne ridotta a scuola; qualcuno perfino propose di riunire fra quei muri sacri per l'arte il Consiglio di leva. Per farsi aprire l'edificio chiuso dalla nuova clausura municipale, ci volevano i permessi, le chiavi, e pochi se ne curavano. Quando entrai per la prima volta (era il 1894) nel monumento di cui nessuna guida fa parola, trovai tutte le sale del pianterreno ingombre di mobili vecchi e sgangherati, di lanterne senza vetri, lumi rotti, legname, ferrame. Nella gran sala superiore, sotto la serie degli affreschi venerabili, si vedevano schierati i modelli in gesso per il monumento di Garibaldi.

Eppure si deve dire che nel Municipio stesso si trovarono uomini più rispettosi delle memorie antiche, i quali fecero ogni sforzo per la conservazione e l'illustrazione dello storico monumento e dei preziosi dipinti. Si procurò fin dal 1875 di sbarazzare le pareti dall'intonaco che nascondeva ancora gran parte degli affreschi: il lavoro di ripulimento generale fu fatto con cura degna d'encomio altissimo dal pittore Francesco Autoriello. Egli stesso eseguì

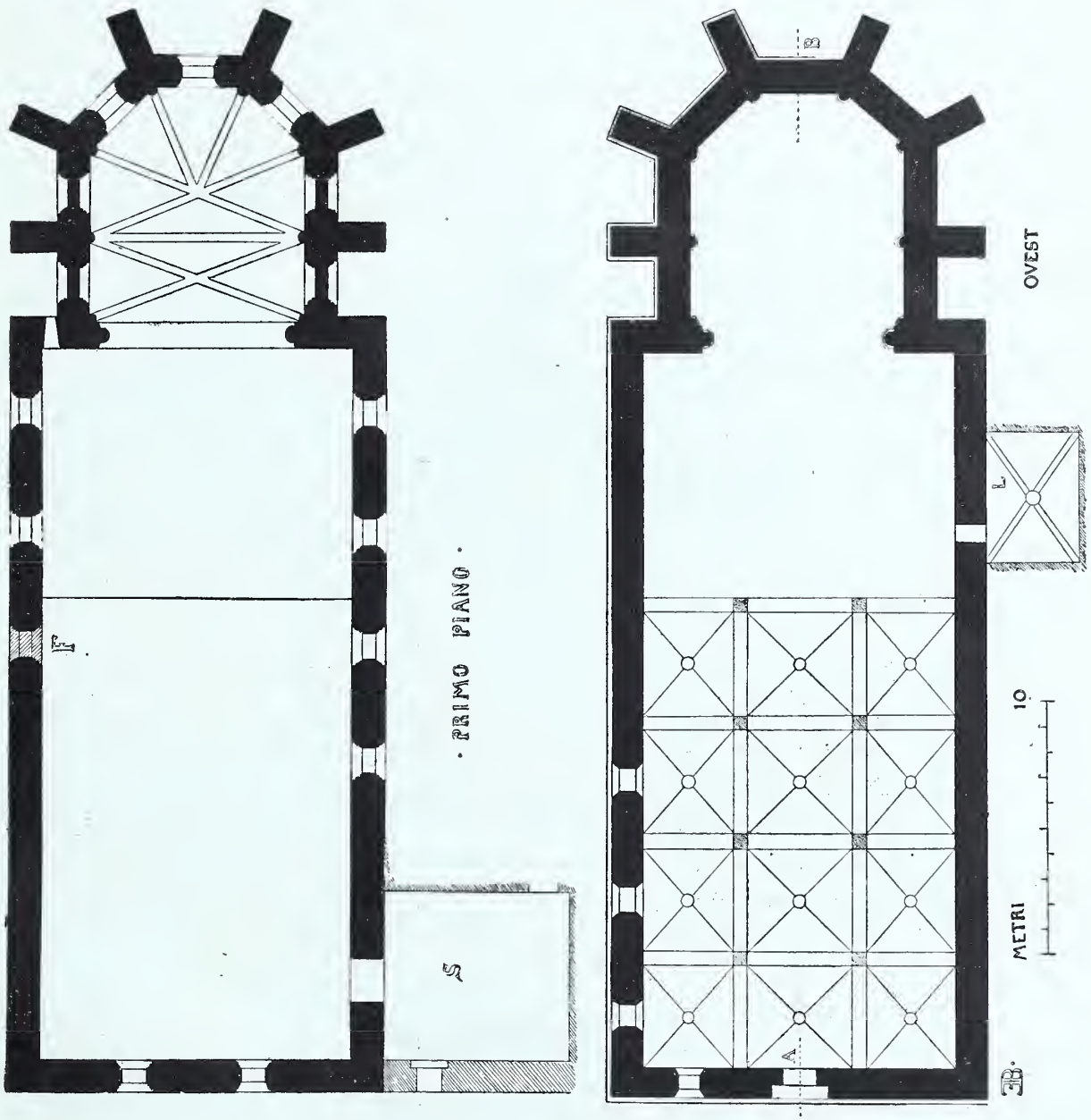
---

[1]) Vedi sopra, p. 5, n. 1.

copie ad acquerello di alcuni pezzi più notevoli, che ancora si conservano nel Palazzo Municipale. Si pensò anche di pubblicare in colori queste riproduzioni affatto soddisfacenti, e si domandò uno studio in proposito all'Ispettore del Museo Nazionale, Demetrio Salazaro; ma ne venne fuori una sola dispensa di due pagine, con una tavola, e non se ne parlò più.

Ora, da parecchi anni, il solerte Ispettore dei Monumenti di Napoli, cav. Ferdinando Colonna di Stigliano, ha in animo un progetto che permetterebbe di riaprire al pubblico quell'edificio degno d'essere contato fra i più pregevoli dell'antica Napoli. Egli ha pensato di fare di questo Museo d'affreschi un vero Museo Municipale, che fosse come una succursale dell' altro, posto in cima a Sant' Elmo. Già sono stati riuniti nel grazioso cortile barocco, che oggi forma come un atrio della chiesa antica, parecchi pezzi di scoltura, dal VI secolo fino al XVI. E sarebbe mio vivo desiderio che lo studio da me intrapreso sopra gli affreschi di Santa Maria Donna Regina, come anche sulla chiesa antica delle Clarisse e sulla tomba di Maria d'Ungheria, valesse a dare un'idea dell' importanza di tali opere d'arte, e ad interessare quel che Napoli conta di più colto alle sorti d' un monumento che le città più ricche della Toscana possono invidiare alla capitale del mezzogiorno d' Italia.

LA CHIESA ANTICA



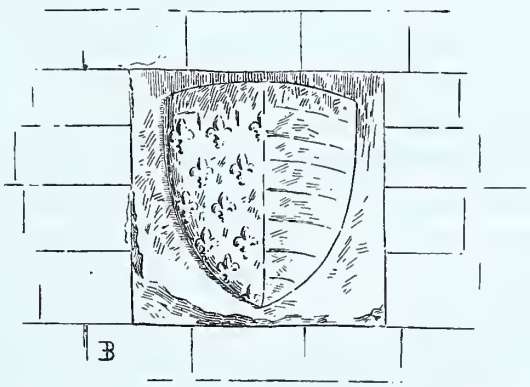
Pianta della Chiesa antica di Donna Regina (pianterreno e primo piano)

I.

L'ARCHITETTURA DELLA CHIESA ANTICA. IL MODELLO SULLA TOMBA. I PROBLEMI.

Chi guarda la chiesa vecchia di Donna Regina dal vicolo stretto che le serpeggia a fianco, dapprima non scorge altro se non un muro nudo e muschioso, già forato da tre alte e snelle finestre a sesto acuto. Tutta la parte inferiore è sventrata con porte e finestre moderne. Quando si è riuscito a fare astrazione degli ultimi deturpamenti, e si cerca di vedere di là dal muro di cinta che continua il muro laterale dell' edificio, si finisce col distinguere una navata di pianta rettangolare assai alta, cui fa seguito un coro poligonale fiancheggiato da contrafforti.

Ma entriamo. Si bussa ad una delle due porte oggi aperte nel muro antico, e venuto il custode municipale, ci troviamo nell' interno della chiesa antica. In verità, se ne vede ben poco: tre volte a spigoli, di cui una ha conservato in mezzo una chiave con uno stemma pressochè indecifrabile, a destra un vano di porta che non ha più nulla d'antico, e subito a sinistra un muro moderno che chiude la navata. Se si esce dalla porta, tutta la parte bassa dell' antica facciata è nascosta da un porticato barocco; soltanto la parte superiore rimane intatta; vi si vedono due finestre alte a sesto acuto che fiancheggiano un rosone o piuttosto un occhio, sormontato d'uno stemma che si stacca in basso rilievo sulla parete; questo è lo stemma della regina Maria, partito coi gigli Angioini e con le quattro strisce d'Ungheria.



Stemma della Regina Maria sull'antica facciata

Non potendosi vedere nulla di giù, si sale per una scala moderna, e dopo un giro si penetra in una piccola sala rettangolare (S della pianta) con avanzi di

pitture antiche, tutte ridipinte a olio; poi, volgendo a sinistra, si entra di bel nuovo nella chiesa, dove subito si svelano le pareti coperte dai preziosi affreschi, e, sopra, una ricca soffitta del Cinquecento. Così ci troviamo ad un primo piano, che continua fino al coro nel quale si prolunga col rialzo di due gradini. È antico questo piano? Dapprima viene il dubbio che no; si pensa piuttosto che le monache avessero tagliato l' edificio per metà quando cessò di essere chiesa, per farne una continuazione del Monastero. Ma come spiegare quella camera antica, dalle pitture oggi guaste, che si trovava proprio al livello di questo piano? e come spiegare, sopratutto quell'arco antico, di cui una parte è stata lasciata a nudo negli ultimi restauri, e che all'altezza del presente lastricato si staccava dalle pareti laterali e le attraversava a guisa di ponte?

Per chiarire il problema, bisogna penetrare nella parte inferiore della chiesa. E ottenuto dal Municipio il permesso, si comincia coll' entrare in una casa posta avanti alla facciata dell'antica chiesa, ed a qualche distanza da essa, proprio sulla scalinata che termina il vicolo. Allora bisogna errare attraverso un labirinto di camere piene di roba fuori uso, e si perviene finalmente nelle stanze piccole che si trovano sotto il primo piano della chiesa, cioè nel pianterreno dell'edificio antico. Tre di queste stanze si mostrano coperte di volte a spigoli, simili a quelle che abbiamo viste appena entrati nella chiesa; anzi le volte d'una di esse conservano ancora i tre stemmi nelle chiavi, e questi si possono scorgere senza pena: sono scudi partiti delle Case d'Angiò e d'Ungheria, conformi a quel grande che adorna il frontone della facciata.

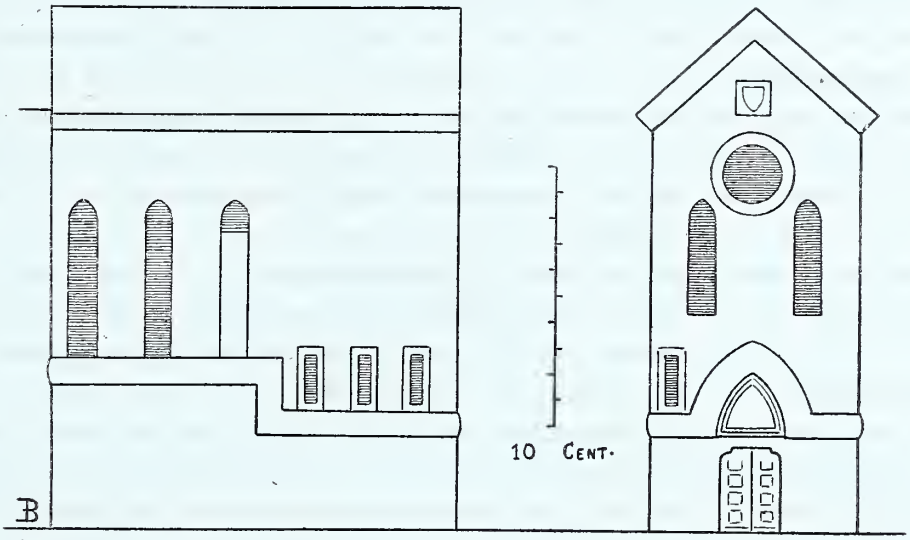
Dobbiamo dunque ammettere che le volte che ricoprono queste stanze, come anche la sala d'ingresso, siano antiche. Ma due altre sale che seguono quando si va verso il coro, hanno volte a vela evidentemente moderne, e quando infine si penetra nel coro stesso si vedono le basi pentagonali delle colonne che al primo piano sono apparse tagliate dal pavimento. Cosicchè il primo piano già può sembrare costituito da due parti ben diverse: quattro travate coperte ciascuna da tre volte con stemmi, che sono antiche, e poi una soffitta più recente. Ma come figurarsi quella chiesa tagliata per metà da un piano a volta, e questo pianterreno diviso in tante stanze? Per risolvere definitivamente questa serie di questioni, abbiamo due documenti, uno dei quali, pregevolissimo, non è stato finora avvertito da alcuno.

Sulla tomba della regina Maria, in cima al monumento, si vede da una parte la regina inginocchiata innanzi alla Madonna sedente, e dall' altra parte un angelo inchinato che presenta il modello della chiesa fabbricata a spese della benefattrice. Ora questo modello, per quanto piccolo, non è un tempietto fantastico, sibbene una immagine fedele ed abbastanza particolareggiata dell' antico edificio, nello stato primitivo [1]). Se ne può giudicare dal rilievo esatto che ne presento. Si riconosce nella parte superiore della facciata quel che ancora si vede, lo stemma, il rosone e le due fine-

---

[1]) La chiesa fu terminata poco dopo il 1318, e la tomba nel 1326.

stre a sesto acuto. Insieme tutta la parte inferiore ora irriconoscibile riappare di bel nuovo: la porta era a sesto acuto, e, particolare importantissimo, dal lato sinistro della porta, al di sotto delle finestre alte e del piano superiore, si apriva una finestrina bassa. Così pure, nel muro laterale della chiesa, il modello ci presenta le tre finestre alte come si vedono oggi: e si



Modello della Chiesa antica quale si osserva nel mausoleo di Maria d'Ungheria

avvertirà che già in quel tempo la finestra più lontana dal coro (F della pianta) era in gran parte murata. Tre finestre piccole sono aperte in quella parte, allo stesso livello della finestrina della facciata. Se torniamo, dopo questa constatazione, nel pianterreno del monumento stesso, notiamo infatti il contorno di due di queste finestre, con tracciato a sesto acuto, e rileviamo come la loro cuspide giunga al di sotto delle volte antiche. L'esistenza di queste finestre destinate ad illuminare il pianterreno, conferma quello strano fatto che la chiesa antica fosse divisa orizzontalmente in due piani.

Quale sia stata l'esatta disposizione interna dell'edificio, non ci permette d'indovinarlo un modello che ne riproduce soltanto l'esterno. Ma per fortuna, abbiamo la testimonianza del de Pompeis, che vide la parte bassa della chiesa prima che venisse tagliata in tante camere da sconce fabbriche. Allora cioè nel 1865, il pianterreno appariva ancora qual era stato ai tempi angioini: una triplice navata a quattro travate, di cui le volte erano sostenute da otto pilastri [1]) con capitelli mutili. Ma i pilastri e le volte antiche si fermavano

[1]) Se il coscienzioso scrittore parla di « dieci pilastri », vuol dire ch'ei conta come tali le semplici mensolette incastrate nel muro della facciata e sulle quali posavano le volte. Credo di dovere citare tutto il brano del de Pompeis: « Dal suolo fino al soffitto la chiesa è alta un cento palmi...; se non che all'altezza di quasi trenta palmi è costruito il coro delle monache, sorretto da dieci colonne di piperno disposte in due file; ma i capitelli e le basi di esse oggi paiono deformi, e non lasciano discernere a quale ordine architettonico potessero appartenere ». (Op. cit., p. 46).

molto prima di raggiungere il coro, e proseguiva, come ora, un soffitto evidentemente moderno, sostenuto da « due grossi pilastri ».

Confrontando i dati fornitici, sia dalla descrizione del 1865, sia dal modello del 1326, collo studio diretto dell'edificio nello stato attuale, riesce possibile ricostituire nel modo più certo tutta l'elevazione della chiesa antica (Tav. I). Essa davvero si divideva logicamente, secondo l'asse, in due metà. La prima aveva due piani, quello di sotto formato da tre navate a volte, quello di sopra da una navata unica, coperta d'una soffitta di legno. La seconda metà che succedeva alla prima senza transizione era un'unica navata i cui muri salivano senz'ostacolo dal suolo fino al tetto, seguíta da un coro pentagonale, le cui colonne s'ergevano d'un tratto dalle basi fino alle volte a cordoncini stabiliti all'altezza del soffitto che copriva tutta la navata superiore. In somma erano come due chiese sovrapposte con un coro unico.

Una tale disposizione sembrerà pressochè inverosimile, tanto appare strana e rimane singolare. Invano si cercherebbe l'esatto prototipo della chiesa napoletana fra tutti gli edifici sacri a due piani. Nella basilica d'Assisi come nelle « *Saintes Chapelles* », troviamo due chiese sovrapposte ed indipendenti, ognuna di cui ha il suo altare, non mai una chiesa con un santuario per due navate distinte.

Trattandosi d'un partito d'architettura certamente unico, non si cercherà di spiegarlo come imitazione d'un monumento già costruito, nè come prodotto d'un'influenza artistica più o meno diretta. Ma si deve cercare, se non l'origine, almeno la ragione di quel disegno eccezionale, e si potrà trovarla nell'edificio stesso.

Prima di tutto si presenta una questione essenziale. Questo piano a volta senza il quale la chiesa di Donna Regina non avrebbe nulla di singolare, faceva parte del disegno primitivo, ovvero fu un'aggiunta? Nè il modello del Trecento, nè la descrizione del de Pompeis rispondono alla questione; ma un'occhiata all'interno della chiesa bassa, o meglio ancora al disegno da noi presentato (Tav. I), mostrerà che, per stabilire la volta della prima travata per chi parte dal coro, si è dovuta murare la parte inferiore dell'ultima finestra alta. Così pare probabile che quando fu fabbricato il muro nel quale venne aperta questa finestra, non si fosse ancora deciso di tagliare con un secondo piano la metà della chiesa che si attacca alla facciata. Ma, d'altra parte, i lavori non erano ancora terminati quando si immaginò d'introdurre nella vasta navata una navata più piccola con due file di pilastri. Un fatto già permette di supporlo, la presenza degli stemmi di Maria d'Ungheria sulle volte, come sulla facciata, ma, per di più, lo dimostra il disegno della facciata stessa: le finestre alte di questa facciata scendono molto men basso che non facevano le finestre analoghe della parete laterale, e si fermano a tre metri al di sopra del piano che si stende sulle volte dagli stemmi. Si rifletta adesso che la maggior parte delle chiese medievali venivano cominciate coll'abside e terminate colla facciata, e si capirà come il piano edificato nella navata sia stato un'aggiunta, ma ideata e realizzata nel tempo stesso che sorgeva l'edificio.

Rimane da spiegarsi quell' aggiunta che fa parte integrante del monumento primitivo. Notiamo prima che anticamente non c' era scala per portare dalla chiesa bassa al primo piano, il quale soltanto comunica con quella sala rettangolare dalle pitture guaste che fa parte del monastero chiuso. Invece un largo portone dava libero accesso nel pianterreno. Adunque la navata di sopra era riservata alle monache, quella di sotto aperta ai fedeli, e dal coro unico lo stesso altare poteva essere veduto nello stesso tempo dalla doppia adunanza.

In tutte le chiese di monache, sia a Napoli che altrove, una stretta tribuna è aperta al primo piano per le claustrali, ovvero una piccola sala a pianterreno, accanto al coro, comunica colla chiesa: le monache si recano in quella specie di sagrestia per ricevere, sempre invisibili, attraverso una finestrina graticolata, la Santa Eucaristia. Perciò queste tali salette vengono volgarmente chiamate il « comunichino ». Davvero per solito la chiesa anche annessa a un convento appartiene ai fedeli, e le monache si trovano rilegate in una dipendenza del tempio, senza mai penetrarvi.

A Santa Maria Donna Regina, la « tribuna » delle monache diventa una intera navata che si estende come un prolungamento del Monastero nel bel mezzo dell'edificio. Così nessuna delle due adunanze diverse che quelle mura dovevano accogliere si trova in contatto con l'altra: la chiesa è divisa per metà fra i fedeli e le claustrali; e per riservare una navata distinta a queste come a quelli, si ideò di sovrapporre le due navate, di modo che le sante donne venissero separate dai profani con volte impenetrabili.

Più chiaramente si vedrà il pensiero che volle riunite nella stessa chiesa come due chiese indipendenti, quando si confronti la chiesa di Santa Maria Donna Regina coll' altra chiesa doppia che si può vedere in Napoli, quella di Santa Chiara. Quest'ultima pure comprende una chiesa di Clarisse ed una chiesa per i frati ed i fedeli, separate da un muro dove appena si aprono tre buchi chiusi da cancelli ferrei. M'è riuscito di potere ricostituire con precisione la storia delle due chiese di Santa Chiara [1]). La regina che fondò quel vasto monastero di Clarisse, nel mentre che per opera di Maria d'Ungheria il nuovo monastero di Donna Regina era già pressochè terminato, fece prima edificare una chiesa per le monache. Poi, quando le venne l'idea d'aggiungere al primo monastero un secondo, per un convento di frati minori, fece sorgere in continuazione della chiesa delle monache, lasciata incompiuta e bruscamente chiusa dal grande muro, un' altra vastissima chiesa che diventò il tempio ufficiale della Corte Angioina e la necropoli della famiglia reale. Però anche allora la chiesa troncata delle monache non fu ridotta a semplice coro o « comunichino »; rimase ufficialmente *chiesa*, e un atto di re Roberto distingue formalmente la *chiesa delle monache* e la *chiesa maggiore dei frati* [2]).

---

[1]) Si veda nei Mélanges de l'Ecole française de Rome l'articolo: *Santa Chiara de Naples, L'Eglise et le Monastère des Religieuses*, anno 1898, p. 165-198.

[2]) « Magnum parietem dividentem ecclesiam monialium... a majori ecclesia fratrum ». (Art. cit.)

Gli stessi pii pensieri suggerirono disposizioni architettoniche analoghe ed ugualmente straordinarie nelle due chiese fondate l' una dalla vedova di Carlo II, l' altra dalla sposa di Roberto, la regina monacanda. Nei tempi angioini, in quei tempi di pietà monacale le regine vollero che le chiese regie fossero attaccate a monasteri chiusi. Ma non si accettò di rilegare nè le monache nè i reali con il loro seguito in qualche angusta tribuna; allora per aprire ugualmente la chiesa alle monache che dovevano rimanere invisibili, e alle persone che non le dovevano vedere, vennero costruite vere chiese doppie, quali sono le due chiese opposte di Santa Chiara e le due navate sovrapposte di Donna Regina. La navata superiore era delle monache, che di là potevano assistere invisibili alle funzioni che seguivano i fedeli; le tre navate inferiori si trovavano divise dai pilieri in tante « cappelle », che erano delle famiglie gentilizie; e infatti il suolo della chiesa inferiore era come lastricato di lapidi funerarie dove si leggevano i nomi più nobili di Napoli [1]). Così i morti privilegiati venivano (come a Santa Chiara) a riposare vicino alle sante donne, e si poteva credere che dal piano superiore della chiesa discendesse, col canto monotono delle recluse, una benedizione sulle tombe sottoposte.

Lapide sepolcrale di Francesco de' Loffredi

Quanto all'architetto che avrà trovato il mezzo di riunire nello stesso edificio una navata unica ed una navata triplice, non è lecito congetturarne il nome [2]). Solo si può dire che se dalla chiesa si togliesse quel piano che abbiamo riconosciuto come aggiunta al disegno primitivo, si avrebbe, con quella navata alta coperta in legno e quel coro poligonale a volta, una chiesa francescana, semplice e nuda, come se ne vedono tante in Toscana [3]), e come un' altra molto caratteristica ne può mostrare il regno di Napoli nell'edificio contemporaneo alla chiesa di Donna Regina, San Francesco di Lucera [4]).

Abbiamo passato sotto silenzio, per non interrompere la difficile ricostituzione delle due navate sovrapposte, un'edicola che ancora esiste attaccata alla parete nord, e ch' è stata la cappella funebre della nobile famiglia Loffredo (L nella pianta). Questa è una semplice sala quasi quadrata, con volta a cordoncini che comunica col pianterreno della chiesa per una porta aperta nel muro laterale, proprio nel punto dove si ferma la triplice navata. La cappella dei Loffredi, come la chiesa stessa, appare piena di problemi. Essa è coperta d'affre-

---

[1]) Vedi le iscrizioni all'Appendice.

[2]) Fra Ubertino da Cremona, quel preposto all'opera di Donna Regina, nel quale GAETANO FILANGIERI ha creduto di trovare l' architetto di questa chiesa e forse anche di San Lorenzo, non deve essere considerato se non come incaricato della sorveglianza e dei pagamenti. Vedi sopra.

[3]) Si veda in proposito il libro del THODE, *Franz von Assisi*.

[4]) Citerò ancora, come esempi assai puri dello stesso tipo, la chiesa francescana dell'Annunziata presso Traetto-Minturno, nella provincia di Terra di Lavoro, e San Francesco di Monte Oderisio, presso Vasto, in Abruzzo.

schi, molto rovinati, e non vi penetra luce se non dalla porticina bassa: in pieno giorno le pitture si distinguono solo con un lume. Poi la questione di data solleva difficoltà non piccole. Un tempo, si vedeva nella cappella uno intero pavimento fatto di tombe della famiglia cui appartiene. Sopra una di quelle lastre, oggi trasportate nel Museo di San Martino, si legge chiaramente che fondatore della Cappella fu Francesco Loffredo, morto nel 1300 esattamente. Ora è da credersi che la chiesa ancora conservata sia stata cominciata soltanto dopo quest'anno. E due ipotesi si possono proporre: ovvero la Cappella è rimasta qual era stata fabbricata accanto alla vecchia chiesa benedettina; ovvero un'altra cappella è stata ricostruita forse allo stesso posto della prima quando si fabbricò la nuova chiesa a spese della regina Maria. Quest'ultima congettura sarebbe provata, se fosse vero ciò che asserisce l'Ammirato [1]), cioè che lo stemma scolpito sulla chiave di volta nella cappella, oggi irriconoscibile [2]), sia lo stemma partito d'Angiò e d'Ungheria. Ad ogni modo, non facendo corpo quella cappella coll'edificio vicino, mi pare impossibile che l'oscurità nella quale rimangono le sue vicende valga a rimettere in questione la storia della costruzione della chiesa di Donna Regina, quale risulta da documenti certi e da una minuta analisi del monumento.

---

[1]) Scipione Ammirato, *Delle famiglie nobili napoletane*, P. II, Firenze 1761, p. 808 e seg.
[2]) Si può vedere, ad ogni modo, che non è lo stemma della famiglia Loffredo.

GLI AFFRESCHI DEL TRECENTO

I.

Descrizione degli Affreschi

1.

DISEGNO GENERALE. AFFRESCHI SCOMPARSI. AVANZI DELL' APOCALISSE. APOSTOLI E PROFETI.

La chiesa di Santa Maria Donna Regina è stata nel Trecento interamente rivestita di pitture. Anche all'esterno il timpano della porta d' ingresso era decorato da due figure rappresentanti i due Santi patroni che successivamente avevano dato il loro nome al Monastero: San Pietro e la Vergine Maria. Secondo una descrizione dei primi anni del 1700, possiamo imaginarci così il quadro: in mezzo la Madonna Assunta, da un lato l'albero di Jesse, con piccole figure, dall' altro San Pietro sedente, in atto di contemplare il glorioso mistero [1]). Ma l'affresco è andato via con tutta la porta antica.

Nella chiesa di sotto, i muri laterali erano ricoperti di stemmi, come se ne vede ancora una serie nella Cappella Loffredo. Erano gli stemmi che segnavano il posto delle cappelle gentilizie addossate ai pilieri; e gli scrittori napoletani del 1600 vi hanno ancora visto le insegne della famiglia Capuano [2]). Questa decorazione anch' essa è scomparsa nei varii rifacimenti del pianterreno. Quanto alle pitture che potevano ornare il coro, dove c' era posto per qualche affresco sulla muratura delle finestre finte, non se n' è conservata alcuna notizia.

I dipinti che ancora si possono studiare cominciano nella parte inferiore dell'alta navata che si estende fra le due navate sovrapposte e il coro unico. Vi si scorgono sul muro di destra, per chi entra, e subito dopo la porticina della cappella Loffredo frammenti notevoli: una scena del Vangelo, il « Noli me tangere », e varii gruppi di figure alte pochi centimetri, che faceano

---

[1]) Vedi l'appendice.

[2]) Il Terminio nel curioso libro *Dei tre Seggi di Napoli*, 1633, p. 39, scrive così, a proposito della famiglia Capuano: « Ma la cosa antica più che si vede in Napoli di questa famiglia, è uno altare nella chiesa di Santa Maria Dominae Reginae, che le pitture dove sono pinte l' arme si conoscono che sono fatte con l'altre da che fu edificata la chiesa, che ha forsi 280 anni ».

parte d' un' Apocalisse. La parte di destra di questo ultimo frammento è scomparsa. Nel mezzo della composizione siede, nell'aureola a forma di mandorla, vestito di bianco, l'Anziano dalla barba bianca, « quello ch'è il primo e l'ultimo ». Ha la destra alzata e la sinistra poggiata sul libro dai sette suggelli. Sotto di lui si trascina pesantemente la Bestia con sette teste di pantera coronate [1]). A sinistra una serie di gruppi sovrapposti sono rivolti verso la figura sedente. Nella parte inferiore appare l'Agnello nimbato, sopra una eminenza di terra, adorato da dieci fanciulli dalle tuniche bianche, che hanno un segno sulla fronte. Al di sopra si librano tre Angeli, uno dei quali tiene un gran libro, poi si vedono otto vecchi che suonano la citara [2]). Più in alto si scorgono sette altri Angeli, con lunghe tuniche bianche, che tengono ognuno una coppa; di rimpetto ad essi vola l'aquila nimbata [3]). In cima a tutti i gruppi sorge infine un edificio a cupola, il Tabernacolo del testimonio, al di sopra del quale gli stessi Angeli, che già si sono visti sotto, stanno versando a terra le loro coppe piene di flagelli e di maledizioni [4]). Si noterà che tanto le scene Evangeliche come i gruppi Apocalittici sembrano dipinti con un solo colore d' ocre giallastra, molto delicatamente modellato e degradante fino al bianco appena ombrato. Di quale insieme facevano parte queste rappresentazioni? Quali altre scene facevano ad esse riscontro sulla parete che sta dirimpetto? A queste domande non si può dare risposta.

Non si sa neppure esattamente fin dove saliva sul muro quella striscia d'affreschi in miniatura, evidentemente destinati ad essere osservati da vicino. Ma s' è conservata buona parte delle figure che sulle pareti dell' alta navata unica si soprapponevano fino alle travi del soffitto antico. Sono Santi, nella maggior parte Profeti ed Apostoli, rappresentati due per due, con un albero di palme in mezzo ad ogni gruppo. Poichè questi dovevano essere visti da basso e da lontano, sono di grandezza naturale. Tutti tengono colle due mani libri aperti, dove si leggevano versi della Scrittura in caratteri angioini che in maggior parte si trovano cancellati. Anticamente c'erano due serie di queste figure, separate dalle alte finestre a sesto acuto. La serie più vicina al coro comprendeva quattro coppie, l'una di sopra all'altra; di queste tre si vedono ancora al di sopra del primo piano; la seconda serie, accanto alla finestra chiusa, ne comprende tre sole, più una figura di Profeta, innanzi all' arco col quale si terminava anticamente la navata superiore delle monache: di questo Profeta, è rimasto il solo busto, con lunga chioma e barba canuta. Qualche coppia si può riconoscere, sia dalle vesti caratteristiche, sia dai nomi

---

[1]) *Apoc.*, 12, 4, Delle sette teste, tre portano un semplice cerchio d'oro, e quattro la corona radiata.

[2]) *Apoc.*, 5.

[3]) L'aquila è uno dei quattro simboli degli evangelisti che erano rappresentati attorno all'Anziano dei giorni: gli altri tre sono scomparsi.

[4]) *Apoc.*, 15.

scritti sotto le figure; accanto alla finestra della parete sud, sono i due Santi diaconi, Stefano e Lorenzo, in dalmatica; in ogni altro gruppo stanno riuniti una persona del Vecchio Testamento con una del Nuovo, un Patriarca o un Profeta con un Apostolo; così per esempio: Giuseppe, figlio di Giacobbe, con San Pietro; Abdias con un Apostolo il cui nome rimane illeggibile, Elia con San Tommaso, Aggeo con San Filippo.

Le figure ed i vestimenti conservano, oltre il colore giallastro già notato nelle figure piccole dell'Apocalisse, altre traccie di colori freschi e dolci.

Sull'arco trionfale dietro al quale comincia il coro, era dipinta una gloria d'Angeli. Quale sia stato il soggetto centrale, in cima all'arco nella parte oggi nascosta dalla soffitta del cinquecento, non si può ritrovare, anche se si sale al di sopra di detta soffitta, fin sulle travi del tetto rifatto dopo l'incendio del 1390: solo si staccano ancora sul muro nimbi di stucco in rilievo che segnano il posto di figure scomparse. I gruppi d'Angeli conservati sulla parte sinistra dell'arco trionfale, sono stati ridipinti o piuttosto ripassati leggieramente nel Cinquecento; ma si riconoscono ancora benissimo i costumi antichi, e si leggono sotto le iscrizioni a caratteri romani d'oro, le antiche iscrizioni, le stesse, a caratteri angioini di colore bianco. Nella parte più alta sono i Serafini (Ceraph*im*) con quattro ale, e sullo stesso ordine i Troni, con lunghe tuniche bianche e ricche stole, che recano nelle loro mani un trono piccolo in una aureola. Più basso le Potenze e le Dominazioni con globi rossi e bianchi [1]. Infine, nella parte inferiore gli Arcangeli (Archan*geli)* con armature all'antica ed elmi d'una forma singolare. In mezzo ad essi spicca il gruppo dei tre capi della milizia celeste: Michele coll'armatura completa e la spada in mano, Raffaele e Gabriele, con vesti bianche, cintura e stola d'oro. Si leggono frammenti d'iscrizioni relative al significato mistico dei nomi ebraici dei tre Arcangeli:

(Michael) interpretatur sicud Deus
Virtus Dei Raphael Medicina Dei
(Gabriel) numtians Constans Orationibus.

La folla gloriosa delle Potenze celesti, come anche l'adunanza solenne dei Profeti e degli Apostoli, erano poco visibili dalla navata di sotto e dalle « cappelle »: ben piuttosto si offrivano allo sguardo dei sacerdoti che celebravano le funzioni all'altare maggiore.

Ma, oltre le pitture visibili dalla parte della chiesa che trovavasi aperta ai secolari e ai chierici, un altro ciclo d'affreschi, assai più ampio e più ricco del primo, si svolgeva per le sole monache.

---

[1]) Si possono vedere in Napoli altre rappresentazioni curiose degli Angeli nell'affresco del Trecento che è solo avanzo della chiesa antica dell'Annunziata (pubblicato da me in « *Napoli Nobilissima* », anno 1895).

Sulla parete che forma il fondo del coro delle Clarisse, e che corrisponde alla facciata dell'edificio, una prima serie di figure assai grandi, forse della statura stessa degli Apostoli e dei Profeti già descritti, cominciava a un metro circa dal piano. Il Settembrini e il Pompeis videro ancora a quel posto due Apostoli in piedi che dagli attributi che avevano in mano, si potevano riconoscere per Sant'Andrea e San Bartolomeo, di cui il monastero di Donna Regina possedeva reliquie insigni, e dei quali celebrò sempre la festa con particolare solennità [1]). Come si siano perdute dopo il 1865 queste due figure, non è argomento da trattare qui; il certo si è che sulla parte bassa di quel muro non si vede oggi altro che l'intonaco moderno e una pittura del Cinquecento, il martirio di Sant'Orsola e delle compagne: gli affreschi del Trecento cominciano soltanto al livello delle due finestre alte.

Sulle pareti laterali, tutta la parte inferiore del muro è nuda e ho potuto facilmente verificare come mai sia stata dipinta a figure. Ivi molto probabilmente poggiava il coro di legno nel quale le monache sedevano per cantare il breviario. Gli affreschi che decorano quelle pareti dalla facciata fino alla prima delle finestre, si mostrano soltanto a circa 3 m. e 10, al di sopra del livello attuale, poco diverso dell'antico.

Fatta eccezione per le due figure degli Apostoli oggi scomparse, e per un gruppo che ritroveremo al di sopra del rosone stesso, le figure della serie d'affreschi che si dovevano vedere dalla navata delle monache sono più grandi delle figurine che si osservavano da vicino nella navata inferiore, e più piccole assai delle figure degli Apostoli e dei Profeti che si vedevano da basso. Sulle pareti laterali le figure in ogni quadro hanno le stesse dimensioni mezzane. Soltanto sulla parete del fondo, che era lontana dal parapetto della tribuna ben 18 m. e 25, le figure s'ingrandiscono a misura che lo sguardo s'eleva fino a raggiungere sotto il rosone la mezza grandezza naturale.

Occorre prima passare in rivista questa lunga e preziosa serie di pitture, senza per ora appronfondire le questioni troppo complicate che potranno sorgere, nè analizzare lo stile, limitandoci soltanto a determinare la significazione delle figure e delle scene..

2.

IL GIUDIZIO FINALE

La parete interna della facciata appare tutta coperta da un immenso Giudizio finale, diviso in tre parti dalle due alte finestre che fiancheggiano il rosone.

---

[1]) Settembrini, op. cit., p. 32 e 44 (coi soliti errori). De Pompeis, p. 81. Cf. per il culto reso a Sant'Andrea e a San Bartolomeo nel Monastero, la Platea pubblicata in Appendice e il libro di F. De Magistris, *Status Ecclesiae Neapol.*, L. I, p. 319.

(Tav. II). In mezzo, cominciando da basso, si vede prima sotto le due finestre una striscia con mezze figure di Santi e Sante. Queste figure sotto le quali si scorgevano un tempo i due Santi che erano in grande venerazione nel monastero, rappresenteranno probabilmente i padroni della città di Napoli. Il vescovo veduto di faccia che occupa il mezzo, sarà forse, come suppone il de Pompeis [1]) San Gennaro, benchè porti la barba e non somigli affatto al famoso busto eseguito nel 1305 dagli orefici francesi di Carlo II; l'altro vescovo a destra di costui, un vecchio canuto dalla lunga barba, sarà Sant' Agrippino o San Severo; l' eremita col cappuccio ed il bastone sarà Sant' Agnello, o forse Sant' Antonio Abate. Dai due lati dei Santi, quattro Sante Martiri con in testa corone e fiori chiudono la fila; una tiene, insieme colla palma, una coppa sulla quale si crede di vedere i due occhi tradizionali di Santa Lucia [2]).

La tinta giallastra e la modellatura delicata di queste mezze figure sono identiche a quello che abbiamo notato innanzi ai gruppi dell'Apocalisse. Il fondo è nero. Le stesse particolarità tecniche, che adesso mi restringo semplicemente a indicare, si ritroveranno nell' intera serie degli affreschi dipinti sulle pareti della navata delle monache.

Subito al di sopra delle mezze figure di Santi incomincia la risurrezione dei morti. Escono in folla tutti ignudi, uno dalla terra, uno dalle acque; alcuni son vomitati dai mostri marini, ovvero da bestie, o dagli uccelli da preda. Verso la sinistra di chi guarda, gli eletti, col corpo ancora imprigionato nel suolo, alzano verso il cielo la faccia e le mani giunte. Uno ha gittato le braccia al collo d'un Angelo che l'accoglie e lo porta in alto. Verso destra un arcangelo corazzato caccia i reprobi. Si può leggere nell'angolo destro del quadro in grandi caratteri unciali: PERIIT MEMORIA EORUM.... VISO NITU. Quattro grandi Angeli, che a mezzo corpo escono dall'ombra al di sopra della terra e delle acque, suonano lunghe trombe che svegliano i dormienti. Di rimpetto a questi Angeli, quattro persone in piedi, fra cui un re e una donna colla corona in testa, tengono in mano rotoli svolti dove si legge a stento qualche lettera oramai priva di senso. Hanno l'aureola, come Santi, e fanno gesti solenni, come Profeti. Poi un Angelo, librato in aria, con movimento largo e superbo del mantello bianco e delle ali distese, tira a sè un grande rotolo stellato, in mezzo al quale sono figurati il sole e la luna: il cielo, dice il veggente di Patmo, sarà svolto come un rotolo.

Il mezzo del grande quadro rettangolare viene occupato da un' alta croce [3]), poggiata sopra un altare che circondano ventiquattro fanciulli bianco vestiti.

---

[1]) L' erudito sacerdote si dilunga assai sull' argomento che gli offrono queste figure di Santi (p. 68-79).

[2]) Queste sette figure sole oggi si distinguono; delle dieci altre appena s'intravede qualche traccia.

[3]) Questa è stata interamente ridipinta.

A destra dell'altare un altro angelo suona la tromba; a sinistra quattro persone stanno schierate come le quattro di sotto. La prima, in costume regale, colla corona, tiene un rotolo, e sopra la sua testa si legge: DAVID. La seconda è SET, FILIUS ADAM. La terza, mezzo ignuda, tiene con una mano il solito rotolo, coll' altra una croce che poggia sulla spalla. Dessa è il *buon ladrone*, il Dismas, che secondo la promessa fattagli dal legno infame, entrò, il primo dei morti, nel regno dove Cristo l'aspettava. L'ultima delle quattro figure rappresenta un vecchio, che non si può riconoscere.

Al di sopra dei morti, degli angeli, dei profeti e della Croce trionfante, Gesù Cristo siede da giudice sull'arco baleno, nell' aureola a forma di mandorla. Il suo braccio sinistro, nudo fino alla spalla come fu per il supplizio, è esteso verso i reprobi, rigido ed implacabile; il braccio destro, vestito dalle due maniche sovrapposte della tunica di gloria, si alza, colla mano aperta, per accogliere gli eletti. Da questo lato la Madonna in piedi implora il Figlio; dall' altro, il Precursore le fa riscontro. Infine, come guardie d'onore, al di sopra del Giudice, stanno un Cherubino dalle quattro ali distese con corazza, spada e scudo; e, dirimpetto, tre vecchi patriarchi, due con un rotolo nelle mani, l'altro con un agnello sulle braccia: sono i tre patriarchi Isaac, Abramo e Giacobbe. Così si termina il quadro, sotto il rosone.

Nei quadri di destra e di sinistra, che le due finestre separano dal motivo centrale, sono seduti in due ordini, all' altezza di Cristo, i ventiquattro assessori del Giudice, dodici Profeti con rotoli in mano, e dodici Apostoli con libri aperti sulle ginocchia, e nella destra lo strumento del loro supplizio, coltello, spada, gladio, o croce. Si leggono ai piedi di taluni i nomi di San Giacomo, San Filippo, San Simone, San Giuda, Sant' Andrea, San Bartolomeo. Sotto quella solenne adunanza si svolgono, dai due lati della risurrezione e del Giudice, la caduta dei dannati e l'ascensione degli eletti.

Lo scompartimento di destra è riempito colla confusa e terribile zuffa degli angeli, dei dannati e dei diavoli. Un torrente di fiamma che sorge dai piedi di Cristo trascina i peccatori, i cui corpi inerti, dalle facce inorridite, sono coperti da grandi cartelloni d'infamia. Angeli corazzati, coll'elmo in testa e il mantello sulle spalle li spingono a basso con lunghe lance. Altri angeli precipitano alcuni miserabili raggruppati sopra un alto sasso, intanto che i diavoli li tirano con uncini verso l'abisso.

Questo gruppo di corpi viene ad urtare il torrente di fuoco carico di dannati, e tutti insieme con disordine spaventevole vanno a gittarsi nelle cento bocche aperte d'un mostruoso drago. San Michele, armato anch'esso dai piedi al capo, veglia accanto al mostro da lui vinto nella pugna che principiò prima dei tempi: con una mano brandisce la lancia, con l'altra tiene le bilancie dove sta pregando una piccola anima salvata dal baratro.

Sotto il drago si vede l'inferno, un vasto globo che ha nel centro una fortezza merlata dove luccicano due grandi occhi. Un gruppo di demoni sembra occupato nel dividere i corpi che cadono nell' interno della sfera, per mandarli

nelle varie bolge da cui escono sole le teste. Si legge a destra del globo infernale d'alto in basso: SUPERBI ET INVIDI. — FALSA... SIS ET APOSTATI. — ISTI SI QUI AUGURIA ET DIVINATIONES FECERUNT ET IN FLUMINIBUS TERRE PUEROS VOCAVERUNT. Ed accanto all' orlo inferiore, con ortografia strana: TENEBROS EXTERIORES. Tutte quelle scene drammatiche sembrano dipinte con una sorta di violenza: il colore giallo-rosso è limpido ed applicato a macchie; le espressioni sono forzate, e la folla delle figurine riunite nell'inferno è confusa in modo da lasciare pressochè indicifrabile la topografia del regno maledetto.

L'Ascensione degli eletti per la chiarezza dell'ordinanza e la calma dell'esecuzione, fa contrasto coi vortici delle folle condannate. A basso, le anime salvate, a forma di fanciulli e di vecchi, s'avviano, rispettosamente inchinate e scortate da angeli, verso la porta della celeste Gerusalemme. Fanno da guida alla pia folla Cristo stesso e una donna che tiene un giglio in mano e porta una corona sormontata da croci. La porta aperta lascia vedere i tre patriarchi, gli stessi che già abbiamo notati vicino al Giudice: siedono e tengono nel grembo molte piccole anime. Vicino alla testa di Cristo si leggono, a stento, le parole del Vangelo di San Giovanni: MANIFESTABO EI MEIPSUM.

Poi in tre ordini sovrapposti gli eletti salgono verso i troni degli Apostoli. Per seguire le file, occorre cominciare dalla sinistra. Viene un gruppo d' uomini e di donne in costume laico, e in mezzo un re, col globo e lo scettro. Poi una regina preceduta da uno stuolo di principesse e di monache. Tutti hanno il nimbo, come già l'avevano le anime benedette prima di passare la soglia beata. Non si legge sotto queste figure alcun nome. Più sopra viene la serie dei Santi, molti dei quali sono designati con iscrizioni. I monaci e gli anacoreti: San Domenico, San Bernardo, San Francesco, che tiene alte le palme traforate, San Benedetto, con lunga barba e cappuccio grossolano, San Girolamo, irsuto e vestito di pelli. Molti altri si distinguono in seconda fila, di cui soltanto si vedono le teste colla tonsura o il cappuccio. Dopo un santo laico, con mantello nero e covricapo rosso, vengono uniti i due San Luigi, padroni della casa regnante in Napoli: San Luigi re di Francia (S. LUDOVICUS REX) porta la corona con fiori di giglio e tiene il globo; San Luigi, vescovo di Tolosa (S. LUDOVICUS, senz'altro) veste abiti pontificali, con una mitra bianca ed un piviale verde chiaro.

Il gruppo si termina con San Silvestro papa (S. SILVESTER), che porta la tiara bassa di una sola corona, e con San Nicola (S. NICOLAUS), vestito da vescovo latino, ma che, secondo la tradizione greca, ha la barba bianca e testa scoperta. — Dopo di quel gruppo vengono San Martino (S. MARTINUS), giovane ed elegante, in costume laico, ed un altro martire, con mantello rosso tutto foderato di vaio. I primi di tutta la fila di Santi sono i due diaconi Stefano e Lorenzo; uno di essi porta una bandiera.

L'ordine più alto è composto dai beati del Vecchio Testamento, barbuti e canuti, con ampi mantelli sulle spalle e rotoli in mano. Uno in mezzo al

gruppo siede con un libro e una verga nelle mani; pare sia Mosè. Un vecchio, vestito di pelle come San Girolamo, ed i due giovani che l' accompagnano, possono essere i figli d'Adamo e d' Eva. Precedenti tutte le generazioni umane, i primi parenti, avvolti in mantelli maestosi, s'inchinano verso la benedizione del Verbo Creatore.

Tale è la composizione imponente delle tre parti del Giudizio Finale. Ma, al di sopra degli Apostoli e dei Profeti, al di sopra delle finestre, si vede ancora la folla innumerevole degli angeli assistenti al giudizio. Si riconoscono dai loro attributi i diversi ordini degli Spiriti gloriosi che già abbiamo potuto distinguere sulle pareti dell'arco trionfale. Oggi la soffitta del Cinquecento nasconde le file superiori dell'armata celeste. Esse continuano pure fino alla tettoia, incurvando i grandi cerchi formati dalle loro truppe alate intorno al rosone. Poi, al di sopra di questo rosone stesso chi s'avventurerà nell'oscuro ammasso di travi tarlate e polverose che è l'antico soffitto della fine del Trecento, vedrà sul muro della facciata una Madonna colossale, coi piedi poggiati sul globo del mondo, le due mani alzate col gesto dell' Orante; e quando la si guarda attentamente si avverte un dettaglio strano e raro: sul grembo della Vergine Madre raggia come per trasparenza una testa di Bambino nimbata, la testa del Verbo incarnato. Due grandi angeli volano dai due lati della Redentrice che in cima alla chiesa appariva alle monache fra le travi stesse del soffitto, e sembrava di dominare anche nel suo regno pacifico al di sopra del Figlio irato che più basso essa stessa stava implorando.

3.

PARETI LATERALI. LE SCENE DELLA PASSIONE DI CRISTO

Dobbiamo adesso rivolgerci alle pareti laterali. La parte superiore delle scene che vi furono rappresentate è stata nascosta nel Cinquecento dal cornicione dipinto a grotteschi che si stende sulla parete fino ad un metro circa al di sotto della soffitta a cassettoni. Mettendo da parte questa lacuna, le pitture del lato est ci sono pervenute quasi per intero; quelle del lato ovest, mancano in parte.

La parte del lato est, dall' inferno del Giudizio finale insino alla prima delle alte finestre laterali (ed esclusa questa finestra), è divisa in venti scompartimenti, separati orizzontalmente da una stretta cornice sulla quale si legge ancora qualcuna delle iscrizioni che commentavano ogni scena, e verticalmente da finte colonne storte, ornate da musaici del genere detto cosmatesco. Le quindici scene superiori sono prese dalla Passione di Cristo; le cinque storie inferiori dalla vita di Santa Elisabetta d'Ungheria.

I cinque quadri della Passione situati più in alto sono stati non solo coperti in parte, ma anche ripassati qua e là con colori nuovi, nel corso dei

lavori intrapresi nel Cinquecento; sono per di più molto scuri e guasti dal l'umido [1]). Pure, si possono nei due primi riconoscere episodi dell'ultima cena: gli Apostoli siedono intorno ad una tavola di forma semicircolare, sulla quale si distinguono coltelli e pani rotondi. Nel terzo quadro Cristo, cinto da un panno bianco, sta per lavare i piedi di San Pietro, che siede sulla tavola stessa; un Apostolo si scalza, gli altri stanno guardando la scena in atteggiamenti varii. Il quarto quadro fa vedere gli undici apostoli giacenti nell'orto; Cristo viene ad essi e li trova addormentati. Nel quinto quadro, il bacio di Giuda, una folla confusa di gente armata: San Pietro taglia l' orecchio di Malchus.

Per seguire l' ordine delle scene, passiamo alla sinistra del secondo ordine.

Nel sesto quadro parecchi momenti successivi dell'azione si vedono riuniti in una stessa casa di cui è stata soppressa la parete davanti. Prima Cristo legato alla colonna è fustigato; accanto a quel gruppo, la serva interroga San Pietro. Poi di nuovo Cristo abbandonato ai soldati, che barcolla sotto il calcio e il pugno che uno gli scarica; un altro lo rimette in piedi con un altro pugno in faccia, ed alza ancora la mano sinistra per schiaffeggiarlo. I movimenti sono espressi con chiarezza e forza, benchè con isbagli grossolani di disegno e di prospettiva. Tre vecchi siedono in fondo alla sala: uno, il gran sacerdote, lacera le vesti; un altro tira la lunga barba bianca; il terzo tiene un rotolo. Innanzi alla porta chiusa le sante donne insieme con un vecchio, forse Giuseppe d'Arimatia, aspettano. Si nota al di sopra dell'edificio una torre sulla quale un uomo suona la tromba, ed un albero di palma in cima al quale il gallo canta.

Il settimo quadro (Tav. III) viene diviso in due metà da un' edicola con finestre bifore, sormontata da una terrazza coperta, che figura il palazzo di Pilato. A sinistra, si vede riprodotta la facciata della casa del gran sacerdote. Questo è venuto sull'uscio per guardare i soldati che menano via Cristo, cui la Madonna tende le braccia. L'accusato viene introdotto nel palazzo, e lo si vede riapparire nella terrazza, in mezzo ad un gruppo di piccole figure, avanti al Procuratore, al quale un soldato presenta un rotolo. Nella seconda parte del quadro, lo stesso corteo che era entrato nel palazzo, ne esce. Cristo è battuto dalla soldatesca; e la Madonna, con tutte le sante donne, segue sempre la via dolorosa. Nel fondo del quadro si scorge un edificio rotondo, con due piani, in cima al quale si può distinguere una nuova scena del giudizio: si tratta della comparizione di Gesù avanti ad Erode, che in fatti nel Vangelo di San Luca (XXIII. 8), prende posto fra un primo e un secondo giudizio di Pilato.

---

[1]) Forse avranno pure sofferto dell' incendio del 1390.

L'ottavo quadro anch'esso comprende due parti. A sinistra Cristo viene insultato dagli armati e dai servi. Pilato, seduto, col paludamento sulle spalle e una corona di lauro, addita l'Uomo ai farisei che plaudono e gridano. L'edificio sotto il quale siede il Procuratore è lo stesso del quadro precedente, ma veduto d'altro lato: nella loggia della terrazza si scorge un nuovo gruppo di figurine: Cristo flagellato dai soldati.

Nel nono sono due scene che si fanno seguito nella stessa cornice (Tav. IV). A sinistra Cristo spogliato delle vesti. Mentre un soldato finisce di tirargli dalle braccia la lunga tunica senza cucitura, sua Madre gli annoda il panno bianco attorno alla cintola: particolare di delicato pudore, di cui non conosco in pittura un'altra rappresentazione. La seconda scena, separata dal primo gruppo per mezzo d'una roccia, raffigura Cristo elevato sulla croce, con disposizione strana non meno che rara. Di solito per inchiodare Gesù sulla croce, i carnefici lo stendono sul legno giacente per terra, e soltanto dopo si erige in aria lo strumento del supplizio colla vittima già attaccata. Qui, invece, il pittore ha rappresentato la croce già eretta col mezzo di corde che tirano fissate da una folla d'Ebrei. Il corpo è mantenuto dritto in piedi contro l'asta della croce da tre soldati, uno dei quali tira brutalmente Cristo pei capelli, ed intanto alcuni assistenti lo sostengono in alto sopra una tavoletta. Sul primo piano la Madonna viene meno fra le braccia delle sante donne, e San Giovanni contempla l'atroce spettacolo con gesto disperato. Alcuni bambini, che hanno seguito il corteo fin dalla casa del gran sacerdote, si additano fra loro la Croce [1]). Sulla destra il centurione, a cavallo, dà un ordine e stende verso il gruppo centrale la sua mazza d'armi.

L'intero decimo quadro è occupato dalla scena della morte di Cristo. Tutto è consumato: Gesù ha inchinato la testa e pende esanime. Longino, che ritira la lancia dal fianco del suppliziato, porta la mano sinistra all'occhio dove sono schizzati il sangue e l'acqua, e secondo la leggenda, l' hanno guarito d' una infermità che lo faceva mezzo cieco [2]). Sul primo piano la Madonna caduta con la faccia contro terra è soccorsa dalle sante donne e da San Giovanni, che pure volge ancora la testa verso la Croce. Il centurione che ha ricevuta la divina illuminazione, alza la mano verso il Crocefisso; e già il pittore ha dato al neofita l'aureola di Santo. Al di sopra del cavaliere, il buon ladrone rende l'ultimo sospiro, e, mentre un servo barbuto, colle braccia nude, gli rompe le

---

[1]) Gruppetto molto danneggiato. I corpi dei bambini sono stati abbozzati in rosso sul buco che erasi aperto nell'intonaco scrostato dal ristauratore.

[2]) « Longinus fuit quidam centurio, qui cum aliis militibus cruci Domini adstans jusso Pylati latus Domini lancea perforavit et videns signa, quae fiebant, solem scilicet obscuratum et terrae motum in Christum credidit. Maxime ex eo, ut quidam dicunt, quod cum ex infirmitate vel senectute oculi eius caligassent, de sanguine Christi per lanceam decurrente fortuito oculos suos tetigit et protinus clare vidit. Unde renuntians militiae et ab apostolis instructus in Caesaria Cappadociae viginti octo annis monasticam vitam duxit et verbo et exemplo ad fidem multos convertit ».

(Jacobi a Voragine *Legenda Aurea*. Cap. XLVII, *de Sancto Longino*).

gambe a grandi colpi di mazza, un angelo viene a raccogliere l' anima sua. Da questo lato della Croce stanno gli afflitti e gli eletti, dall' altro ordinati con parallelismo che viene accentuato dal contrasto, si agitano i rei ed i riprovati. Nel basso, i soldati romani, seduti ed impassibili, giuocano coi dadi la tunica di Cristo; al secondo piano un villano irsuto porta via il bastone colla spugna e il vaso d' acqua e d' aceto; i Giudei gridano, con faccie tetre, ed i diavoli girano come pipestrelli intorno al ladrone dannato. Uno di essi forma con un angelo, che a forza d' ali viene a combattere per rapirgli la preda, un gruppo che rammenta il famoso Giudizio finale del Campo Santo Pisano.

In cima del quadro, l' Eterno Padre, scortato da cherubini, tende le braccia al Figlio spirato. Sotto la figura di Dio si vede la bianca colomba dalle ali distese. Ma questa appare ben diversa dal simbolo dello Spirito Santo che, in tanti quadri del Crocifisso, guarda la Croce insieme con Dio Padre. Qui la colomba, invece di volgere la testa verso terra, sale d'uno slancio verso il Cielo: si vede che il pittore ha voluto così identificare lo Spirito Santo coll'anima divina di Cristo.

Scendiamo all' ultimo ordine di scene della Passione, e passiamo, dal lato sinistro, all'undicesimo quadro.

Tre scene, alquanto mutile. A sinistra, la deposizione della Croce, a destra la lamentazione sul corpo: la Madonna tende le braccia a Cristo morto, San Giovanni gli bacia la mano, un altro Apostolo il piede; Maria Maddalena, inginocchiata accanto alla testa di Gesù, coi capelli sciolti, alza con gesto disperato le braccia verso il cielo. Giuseppe d'Arimatia, dietro il gruppo, prepara il lenzuolo. In fondo gli Apostoli stanno per chiudere la lapide del sarcofago, nel quale il corpo giace avvolto in bendelle strette.

Nel dodicesimo quadro (Tav. III) la scena è divisa in due metà, non più verticalmente, ma orizzontalmente. Nella parte superiore Cristo risorto sta dritto in piedi sul sarcofago chiuso, in un' aureola a forma di mandorla, con la stessa tunica bianca e lo stesso mantello ch'egli veste nel Giudizio finale. Attorno a lui angeli, volanti per aria, l'adorano. I soldati giacciono per terra o cadono a rovescio. Al di sotto, la discesa nel Limbo. Mentre il Salvatore, calcando le porte del carcere, tira a sè canuti patriarchi, alcuni angeli, vestiti ed armati alla foggia di quelli che nel Giudizio finale cacciano i dannati verso l' Inferno, e tengono legati e giacenti sotto i loro piedi diavoli che stringono alla gola. L' iscrizione, che si legge al di sotto di questo quadro, la prima in tutta quella serie già percorsa che non apparisca rovinata in massima parte, suona così; MORTEM VINCIT SUA MORTE RESERAVIT SERAS PORTE SUE MORTIS GRATIA.

Nel tredicesimo le tre sante donne si fermano avanti al sepolcro, questa volta aperto, l'Angelo siede sulla pietra. Sotto il gruppo si legge sulla cornice: QUEM QUERITIS JHESUM NAZARENUM . . . IN GALILEA ET EUM VIDEBITIS. SIC DIXI VOBIS . . . A destra il « noli me tangere » : Maria Maddalena caduta in gi-

nocchio tende le braccia verso Cristo vestito di bianco. La scena è identica a quella che abbiamo vista nella parte inferiore della chiesa, accanto al frammento di scene apocalittiche. Nel fondo, dopo un aspro paesaggio di roccie nude, vengono figurate due altre apparizioni di Cristo, ad un uomo carcerato (Giuseppe d' Arimantia) e ad una donna sedente in un'edicola (la Madonna stessa).

Le apparizioni seguono nel quadro quattordicesimo (Tav. IV). Nel fondo Cristo va incontro alle sante donne che tornano dal sepolcro, ad un apostolo (Giacobbe figlio d'Alfeo) e poi ad un altro (San Pietro). Egli incontra i due discepoli che se n' andavano verso Emmau, e sul primo piano, lo si vede sotto un' edicola, seduto con essi a tavola, in atto di spezzare il pane. A destra egli appare a tutti i discepoli riuniti in una casa. Il pittore ha trovato un mezzo semplice di far capire come Gesù sia entrato a porte chiuse: ha soppresso la parte superiore della facciata, e lasciata la parte inferiore dove si vedono in fatti i due vani della porta serrata. Nel centro del quadro, per indicare che le diverse scene succedono tutte nei dintorni della città, si sono figurate le mura e le torri bianche d'una piccola Gerusalemme. Con questo quadro finiscono le apparizioni di Cristo nel giorno della Risurrezione.

E l'ultimo quadro viene consacrato alle apparizioni che si manifestarono nei giorni seguenti. Nel fondo, per quanto si può supplire alle lacune della pittura assai danneggiata, Cristo appare ai discepoli quattro volte sul monte Tabor, poi quando stavano pescando, poi sul Monte degli Oliveti, e infine nel momento che si trovavano riuniti a cena, e di nuovo, sulla tavola semicircolare viene a spezzare il pane.

Tutta la parte anteriore del quadro è occupata dalla scena dell'incredulità di San Tommaso. Una iscrizione, di cui si legge a stento la prima parte e che continuava sotto i due ultimi quadri descritti, permette di fissare con precisione il dettaglio delle otto prime apparizioni: APPARITIONES DOMINI NOSTRI J. C. APPARUIT JOSEPH ARIMATH. II. MATRI SUE. III. MARIE MAGDALENE. IV. A SEPULCRO. V. JACOBO ALPHEI. VI. PETRO. VII. DUOBUS DISCIPULIS... AD EMMAUM ET MOMENTO INFRACTIONIS PANIS COGNOVERUNT EUM. VIII. DISCIPULIS JANUIS OBTUSIS...

Aggiungendo le cinque ultime apparizioni, avremo completato il numero di tredici, cioè il numero esatto indicato nella Leggenda Aurea, al capitolo LIV, *De Resurrectione Domini* [1]). Il pittore ha seguito scrupolosamente la compilazione di Giacomo da Voragine.

---

[1]) Non sarà inutile citare i brani più importanti per noi di questo libro notissimo, il cui testo latino è abbastanza difficile a procurarsi: Quotiens resurgens apparuerit, notandum est, quod ipsa die resurrectionis apparuit quinque vicibus et aliis diebus sequentibus etiam quinque vicibus. *Primo* enim apparuit *Marie Magdalene*. Joh. XX, item Marci, ult...; *Secundo* apparuit *mulieribus redeuntibus a monumento*, quando dixit eis: avete, et acesserunt et tenuerunt pedes ejus... *Tertio* apparuit *Simoni*, sed ubi et quando, nescitur... *Quarto* apparuit *discipulis in Emmaus*... *Quinto* apparuit *di-*

Ma la serie delle scene evangeliche non si termina sulla parete stessa: continua ancora sulla muratura che chiude la prima delle tre finestre a sesto acuto fino a quattro quinti della sua altezza totale. I due quadri, che occupano questo spazio, sono più alti e meno larghi dei precedenti, secondo vuole la larghezza stessa della finestra. Essi rappresentano soggetti, che anche nella basilica superiore d'Assisi si trovano rigettati fuori della serie della vita di Cristo, cioè, fuori delle pareti laterali ed occupano la parete della facciata. Sono l'Ascensione e la Pentecoste.

Nel quadro di sopra, due angeli bianco vestiti volano al di sopra degli Apostoli e loro additano Cristo rapito verso il cielo. Sul quadro inferiore viene figurata la discesa dello Spirito Santo (Tav. V). In un edificio rotondo a cupola, di cui la parete è stata tagliata, come nel Cenacolo, descritto di sopra, dove appare Cristo, per lasciar vedere l'interno, la Madonna siede, con le braccia alzate col gesto dell' Orante, in mezzo agli undici apostoli seduti in semicerchio. Il pavimento della sala è fatto d'un *Opus Alexandrinum* simile ai lavori cosmateschi. Fuori del cenacolo, una folla d'infedeli, col capo coperto di turbanti, aspetta la parola di verità.

Le pitture che decorano la finestra murata si chiudono verso il basso con una striscia, sulla quale tre persone vedute a mezzo corpo si staccano sopra un fondo bianco con quattro fasce rosse. Tutte queste tre figure hanno il vestito regale, la corona e il nimbo. In mezzo sta un vecchio dalla lunga barba, collo scettro e il globo nelle mani, a sinistra un uomo nell'età virile, a destra una donna. Chi saranno questi due re e questa principessa? Dio Padre con Cristo e la Madonna? O che non abbiano nessun rapporto colla storia evangelica? Forse le pitture che si trovano all'altezza di questa striscia e al di sotto delle scene della Passione, sveleranno i nomi dei tre misteriosi personaggi regali.

---

scipulis congregatis in unum... Hae quinque apparitiones ipsa die resurrectionis factae sunt, et has repraesentat sacerdos in missa quinquies se vertens ad populum. Sed tertia versio est cum silentio, quae significat tertiam apparitionem factam Petro, quae nescitur ubi vel quando facta fuerit... *Sexto* apparuit octava die discipulis congregatis praesente *Thoma*, qui dixerat, se non credere nisi videret... *Septimo discipulis piscantibus*... *Octavo* discipuli in *Monte Thabor*... *Nono* undecim dicipulis recumbentibus in cenaculo, ubi incredulitatem eorum et duritiam cordis exprobravit..... *Decimo* et ultimo apparuit discipulis exsistentibus *in Monte Oliveti*... Sunt et *aliae tres apparitiones*. Quae referuntur *in ipsa die resurrectionis* factae, sed tamen hoc ex textu non habetur. Prima quando apparuit *Jacobo* justo, id est Jacobo Alphei... Alia qua ipsa die apparuisse dicitur *Joseph*, sicut legitur in evangelio Nicodemi. Nam cum audissent Judaei, quod Joseph Corpus Jesu a Pylato petiisset et ipsum in monumento suo posuisset, indignati adversus eum ceperunt et in quodam cubiculo diligenter clauso et sigillato recluserunt, post sabbatum eum occidere volentes et ecce Jesus in ipsa nocte resurrectionis suspensa domo a quatuor angelis ad eum intravit et faciem ejus extersit et osculum dedit et inde salvis sigillis eum educens in domum suam in Arimathia eum adduxit. Tertia qua ante caeteros *Virgini Mariae* apparuisse creditur; licet hoc ab evangelistis taceatur. Hoc romana ecclesia approbare videtur, quae statim ipsa die apud sanctam Mariae celebrat stationem... Hoc etiam Ambrosius testatur in libro tertio de virginibus dicens: vidit mater resurrectionem domini, et primo vidit et credidit, vidit Maria Magdalena, quamvis adhuc ista nutaret. (*Leggenda Aurea, vulgo Historia Lombardica dicta*, ed. Graesse, ristampata a Breslavia, 1890, in 8° p. 239-242).

4.

LA STORIA DELLA VITA DI SANTA ELISABETTA D'UNGHERIA.

I cinque quadri che sulla parete meridionale si trovano al di sotto dei quindici quadri della Passione (Tav. I), sono già stati riconosciuti per storie della vita di Santa Elisabetta d'Ungheria [1]). Si noterà che nel narrare gli episodi della leggenda il pittore non segue la serie dei fatti quali si possono trovare nell'opera celebre del Montalembert; per esempio, egli non sa nulla di quella graziosa tradizione secondo la quale Elisabetta già bambina sarebbe stata portata in una culla d'argento alla corte di Turingia, e vi sarebbe cresciuta accanto a quello che doveva, secondo la volontà di Dio, essere suo marito. Il secondo quadro che rappresenta il matrimonio della Santa sembra aver per iscena la Corte d'Ungheria, ed i parenti d'Elisabetta assistono alla festa. La trama, sulla quale l'artista ha ricamato fantasie davvero deliziose, non gli è stata fornita dalle cronache tedesche, ma direttamente dalla Leggenda Aurea, dove già l'autore delle scene della Passione cercava ispirazioni, ben piuttosto che non nella storia evangelica.

Il primo quadro è rovinato in modo da non lasciare indovinare il soggetto che vi si trovava raffigurato. Il secondo è diviso in due parti (Tav. VI). Nella parte superiore, alcune piccole figurine rappresentano fatti della prima gioventù della Santa. A sinistra, la giovane principessa viene ad inginocchiarsi in una cappella [2]); nel mezzo le sue compagne stanno ballando; a destra Elisabetta fugge il tripudio dopo un solo giro di danza, ed invano una delle fanciulle cerca di ritenerla [3]). Al di sotto una grande sala con volte a cordoncini sostenute da leggiere colonnine, si vede gremita da una folla d'uomini e di donne. Nel mezzo un monaco vestito di nero, con capo scoperto, celebra il matrimonio d'Elisabetta col langravio Ludovico ed unisce le loro mani [4]). A destra il re e la regina d'Ungheria con alte corone a forma di tiara assistono allo sposalizio. A sinistra, un gruppo di musicisti suonano strumenti varii, flauto, cetra e tromba. Il terzo quadro viene diviso dalle stesse pareti del palazzo che n'è rappresentato, in tre scompartimenti. A sinistra, nella camera dove

---

[1]) De Pompeis, p. 83 e seq.

[2]) Quam cum ancillae vel coetaneae observarent, aliquam de illis causa ludi versus Cappellam insequi videbatur, ut ex hoc intrandi ecclesiam opportunitatem caperet. Quam ingrediens genua flectebat aut pavimento totaliter incumbebat. (*Legenda Aurea*, cap. CLXVIII, p. 753).

[3]) Ad choreas quoque cum puellis caeteris advocata, cum unum circuitum peregisset, dicebat: « sufficiat vobis unus circuitus, jam propter Deum alios dimittamus ». (Ibid. p. 754).

[4]) Conjugalem gradum intrare compellitur, utpote quae ad hoc paterno imperio urgebatur. Ibid., p. 754.

si vede il grande letto coniugale la Santa si fa dare la disciplina sulle spalle ignude, da una serva [1]).

Nella piccola cella di sopra, Elisabetta riappare in atto di pregare innanzi ad un' immagine santa. In mezzo al quadro, essa riceve un messaggio. A destra pare che stia per dare l'addio al suo sposo che parte per la crociata, d'onde non dovea tornare : la giovane sposa gli addita la culla del loro secondo bambino. Credo di riconoscere nel quarto quadro la leggenda della povera donna cui la principessa diede un vestimento così ricco che la miserabile dallo stupore che n' ebbe , càdde tramortita ; ma si rialzò alla preghiera d'Elisabetta [2]). Nel piano di sopra si distinguono due scene. A sinistra la principessa presta giuramento sopra un libro che tiene un monaco : una parte dell'iscrizione ancora leggibile al basso dal quadro spiega il fatto : ET JURAVIT OBEDIENTIAM MINISTRIS... A destra Santa Elisabetta, seguita dalle ancelle, s'affaccia in una loggia aperta, dove Cristo le appare [3]). Il quinto ed ultimo quadro riunisce fatti assai diversi e di tempi varii. A sinistra, in un grande edificio dove si vede una fila di letti, e che sarà forse l'ospedale di Santa Maddalena in Gotha fondato dalla Santa, dove essa lava i piedi ai poveri. Più sopra, un seguito di piccole scene narrano le persecuzioni ch' ebbe da soffrire dopo la morte del marito, per parte d'Errico di Turingia. La si vede uscire coi figli da una città, che per il pittore italiano rappresenta Wartburgo, la famosa fortezza.

Essa si rifugia poi in una capanna che serviva da porcile [4]) ; ed in fatti accanto al tugurio si vede un maiale. Infine, viene accolta in una chiesa da un frate [5]). Subito dopo quella oscura allusione alla professione solenne che Elisabetta fece nel Terzo Ordine, ed alla vita povera ed umile ch'essa volle menare in una casupola accanto al monastero dei francescani da lei edificato, noi passiamo alla morte della Santa. In una sala a volta un vescovo, accom-

---

[1]) Saepe etiam per munus ancillarum faciebat se *in cubiculo* fortiter verberari, ut Salvatori flagellato vicem rependeret et carnem ab omni lascivia coerceret. (Ibid., p. 756).

[2]) Accidit autem, ut cuidam pauperculae quoddam satis bonum tribueret vestimentum, illa autem videns donum tam magnificum, tam ingenti gaudio est perfusa, ut ad terram cadens mortua crederetur. Quod beata Elisabetta videns doluit, se sibi tanta dedisse, timens, ne sibi fieret causa mortis sed tamen pro ea oravit et ipsa sanata surrexit (Ibid., p. 756).

[3]) ... Domum reversa, dum se prae debilitate in ancillae gremium appodiasset et illa per fenestram oculos ad coelum defixos attoleret, tanta hilaritate vultus ejus perfunditur, ut etiam risus mirabilis sequeretur... Cum vero diu tacens nullum verbum emisset penitus, tandem prorumpens locuta est dicens: « Ita, Domine, tu vis esse mecum et ego tecum et numquam volo a te separari ». Postmodum cum ab ancillis rogaretur ut ad Dei honorem et ipsarum aedificationem, quid viderit, indicaret, illa, ipsarum importunitate devicta, ait: vidi coelum apertum et Jesum se ad me benignissime inclinantem vultumque ad me sincerissimum ostendentem... (Ibid., p. 762).

[4]) ... Adveniente igitur nocte in dono cujusdam tabernarii in loco, ubi porci jacuerant, se recepit Deo gratias multas agens (Ibid., p. 758).

[5]) Hora vero matutinali ad domum fratrum minorum pergens rogavit, ut pro sua tribulatione Deo gratias agerent... (Ibid., e p. 759).

pagnato da uno stuolo di frati e di laici, celebra i funerali d'Elisabetta, giacente sopra un letto, in abito da Clarissa. Molti infermi, un cieco, uno storpio s'affollano attorno al corpo per toccarne le vesti, e un gruppo di figure che escono dalla terra stessa, sembra siano le anime purganti già liberate per l'intercessione della beata.

Restano da spiegarsi le tre mezze figure colle corone ed i nimbi.

Fin d'ora possiamo assicurarci che sono dipinte dalla stessa mano che ha svolte le scene della leggenda, ma, insieme, un esame anche rapido fa spiccare differenze notevoli fra il tipo delle teste che si vedono sopra quella striscia e le facce degli Apostoli e dei pagani nel quadro della Pentecoste. Ammettendo senz'analisi più minuta questa differenza sulla quale torneremo, un dettaglio che forse avremmo prima creduto insignificante, ci darà la chiave dell'enigma. Quelle quattro fasce rosse sopra quel fondo bianco non sono altro che i colori del regno d'Ungheria. Vi dobbiamo riconoscere come lo stemma gentilizio delle tre persone figurate sopra questo fondo; nello stesso modo che in Santa Chiara, sulla tomba di Roberto, le figure del re e dei principi della sua Casa si staccano in basso rilievo sopra un campo, o dipinto di azzurro seminato da gigli d'oro, ovvero segnato colla grande croce rossa e le quattro crocette di Gerusalemme, o pure col bianco attraversato dai pali rossi d'Aragona.

I tre santi, che si trovano al di sotto della Pentecoste sulla striscia che fa seguito alla storia di Santa Elisabetta, sono dunque della stirpe regale di Ungheria. Il vecchio maestoso come un Carlo Magno sarà un Santo Stefano, fondatore della dinastia; l'uomo nella forza dell'età un San Ladislao; e infine, la giovane donna vestita da regina, con libro in mano, certamente la principessa stessa che, quando fu vedova, volle darsi tutta allo Sposo Celeste, e rifiutò, si dice, la mano dell'Imperatore Federico II. Si ha così, quasi come conclusione alla vita di Santa Elisabetta, quest'apoteosi che la unisce sul campo dei colori regali ai due santi re suoi antenati.

5.

LE STORIE DI SANTA CATERINA E DI SANTA AGNESE

Tale è la ricca serie dei quadri che rivestono la parete Sud della chiesa al di sopra del coro delle monache. La parete, che sta di rimpetto a questa, si trovava ancora interamente imbianchita, quando il de Pompeis diede la prima descrizione della chiesa vecchia di Donna Regina, e il Cavalcaselle, che pur dovette vedere il muro sbarazzato dall'intonaco, neppure accenna ai numerosi affreschi che vi si sono ritrovati. Sono leggende di Sante, che cominciano nello spazio che separa la penultima e l'ultima delle quattro finestre alte aperte in questa parete, e proseguono sempre d'alto in basso, ma a file verticali e

non più orizzontali, fino all' Ascensione degli Eletti dipinta sul muro della facciata. Sfortunatamente, gran parte di questi quadri sono spariti per sempre; e se la seconda delle storie, cioè quella più vicina al Giudizio finale, si può riconoscere subito, dalle iscrizioni che vi si leggono sotto, per la storia di Sant'Agnese, non senza pena m'è riuscito di ravvisare nella prima storia, ridotta ora a quattro quadri, la vita di Santa Caterina.

Il primo quadro di questa leggenda rappresenta una folla inginocchiata innanzi ad una colonnina sormontata da un idolo che tiene un serpente in mano. A destra l'imperatore Massenzio, con mantello bianco e corona di lauro, siede in trono; a sinistra la principessa Caterina, coronata e nimbata, irrompe come per opporsi al sacrificio e si rivolge all'imperatore, mentre che alcune guardie cercano di trattenerla [1]). Un secondo quadro segue, al disotto del primo. La scena raffigura un edificio aperto fiancheggiato da due colonne attorcigliate con foglie di vite in basso rilievo, che sembrano imitate dalle due colonne marmoree portate da Castel del Monte in Napoli sotto il regno di Roberto d'Angiò, ed usate nella chiesa di Santa Chiara per sostenere con due altre il tabernacolo dell'Altare maggiore [2]). A sinistra la Santa in piedi sta discutendo coi dottori chiamati dall'imperatore per confonderla [3]).

Le scene, interrotte da una lacuna di ben tre quadri, continuano dall'altro lato della quarta finestra. L'imperatore seduto in trono sotto un'edicola sorretta da quattro colonnine, rimette ad un ufficiale un ordine suggellato che due scrivani, seduti ai piedi del trono, stanno copiando. Sulla destra si vede la santa condotta verso il carcere; e l'ultimo quadro visibile ancora, situato al di sotto di questo, rappresenta il martirio dei dottori convertiti dalle sue parole [4]). In una specie di anfiteatro i cadaveri dei vecchi si vedono ammucchiati,

---

[1]) Catherina Costi regis filia omnibus liberalium artium studiis erudita fuit. Cum autem Maxentius imperator omnes tam divites quam pauperes ad Alexandriam convocaret, ut ydolis immolarent, et christianos immolare nolentes puniret, Catherina, cum esset annorum decem et octo et in palatio divitiis et pueris pleno sola remansisset, audiens animalium diversorum mugitus et cantantium plausus misso illuc nuntio inquiri jussit celeriter, quid hoc esset. Quod cum didicisset, assumtis aliquibus de palatio signo crucis se muniens illuc accessit ibique multos christianos metu mortis ad sacrificia duci conspexit. Quae vehementi dolore cordis sauciata ad imperatorem audacter se ingessit et sic ait: « Salutationem tibi proferre, imperator, et ordinis dignitas et rationis via praemanebat, si creatorem coelorum agnoscere et a diis animum revocares.... (*Leg. aurea*, cap. CLXXII, p. 790).

[2]) Si veda il documento del 24 ottobre 1317, Reg. Ang. 1317 C, n. 213, f. 334, citato nello *Arch. Stor. Nap.*, vol. VIII, p. 260. Per la descrizione del tabernacolo, Cfr. Cesare d' Engenio, *Napoli sacra*, 1624, p. 235.

[3]) Videns autem Caesar, quod ejus sapientiae deviare non posset, mandavit occulte per litteras, ut omnes grammatici et rhetores ad praetorium Alexandriae festinanter venirent immensa munera recepturi, si concionatricem virginem suis assertionibus superarent. Adducti sunt igitur de diversis provinciis L oratores, qui omnes mortales in omni mundana sapientia excellebant. (*Leg. aurea*, loc. cit. p. 791).

[4]) Tyrannus nimis furore succensus omnes in medio civitatis concremari iussit . . . Cum signo crucis muniti fuissent flammis injecti, ita animas Domino reddiderent ut nec capilli nec vestimenta eorum ab igne in aliquo laederentur (*Leg. aurea*, loc. cit. p. 792).

e al di sopra della strage, angeli volanti portano verso il cielo le anime dei Martiri. Sul primo piano v'è una folla trattenuta da cavalieri, e a sinistra, la torre del carcere donde la Santa s'affaccia ad una finestra chiusa da cancelli. L'imperatore, attorniato da uno stuolo di cortigiani, guarda la scena da un verone alto. Ma il resto dei quadri rappresentanti altri episodii del martirio della Santa è cancellato, e quando troviamo di nuovo sopra quella parete, andando verso la facciata, qualche pittura conservata, c'imbattiamo nella leggenda di Sant'Agnese.

La storia della fanciulla che morì appena di tredici anni [1], comincia con una leggiadra scena di scuola: alcuni bambini, seduti in semicerchio, seguono la lezione sui loro libri; intanto la giovinetta osserva la pagina che le addita il maestro, seduto sopra un'alta cattedra. Poi a destra si vede quando essa esce dalla scuola accompagnata da una serva, e nel quadro seguente quando viene incontrata dal figlio del prefetto che le dichiara il suo amore [2]: il gruppo è grazioso quanto altro mai, e la Santa ha la dignità d'una statua antica. Il giovane presenta ad Agnese un vaso d'oro, ed essa ne tiene in mano un altro, per significare le ricchezze misteriose che le ha promesso l'Amante al quale ha consacrato la sua verginità. La seconda metà del quadro, verso destra, è molto guasta; vi si distinguono solo due teste di vecchi: forse in esso era la comparizione d'Agnese innanzi al prefetto, come il terzo certamente raffigura quando Agnese, essendosi rifiutata di sacrificare alla dea Vesta, il prefetto la fa spogliare dalle vesti e condurre verso un luogo infame (Tav. VII). Questo almeno indicano i frammenti dell'iscrizione ancora leggibili: « NON POTERAT VINCERE FECIT EAM SPOLIARI ». La vergine velata dalla lunga chioma che in un attimo l'ha rivestita fino ai piedi come mantello miracoloso [3], è menata via, con le mani ligate, da un vecchio soldato armato all'antica, con in mano una scimitarra incurvata. Segue una schiera di legionari, al disopra dei quali sventola un pennone rosso, e tre sonatori di tromba aprono la marcia. Le donne del postribolo vengono fuori dalla casa, graziose e decenti, portando cimbali e timpani. L'architettura del fondo è assai complicata: vi si vede una loggia, dalla quale tre vecchi guardano il corteo, e un edificio strano, composto da due colonnate sovrapposte, con statue imitate dall'antico fra le colonne. — Più sotto viene rappresentata la morte della Santa (Tav. VII). A sinistra, il prefetto siede sopra una specie di seggiola curule, attorniato da legionari, e ai

---

[1]) Agnes virgo prudentissima, ut testatur Ambrosius, qui ejus passionem scripsit, XIII anno aetati suae mortem perdidit (*sic*) et vitam invenit (*Leg. aurea*, cap. XXIV, p. 113.)

[2]) Quae dum a scholis revertitur, a praefecti filio adamatur. Cui ille gemmas et divitia innumerabiles promisit, si consensum ejus conjugio non negaret. Agnes respondit.... Coepitque ipsum suum amatorem et sponsum a quinque commendare, scilicet a nobilitate generis, a decore pulchritudinis, a divitiarum abundantia, a fortitudine et potentiae efficacia et ab amoris excellentia (Ibid. p. 113).

[3]) Tunc praefectus jussit eam expoliari et nudam ad lupanar duci. Tantam autem densitatem capillis ejus Dominus contulit, ut melius capillis quam vestibus tegeretur (Ibid. p. 115).

suoi piedi si vede giacente il corpo del figlio, colpito da improvvisa morte, che la santa resusciterà [1]). Più a destra sono due scene, rovinate per metà: la Santa liberata dal rogo, le cui fiamme si slanciano verso i pagani che fuggono; e poi nel centro del quadro una guardia rivestita di ricca armatura, che stando in piedi dietro alla martire inchinata, solleva colla sinistra la pesante chioma della vergine e colla destra le infigge un pugnale nel collo [2]). L'iscrizione che si può leggere sotto il quadro è la seguente: AGNETEM UT EUM SUSCITARET VIRTUTE DEI RESUSCITAVIT. PREFECTUS VOLENS COMBURI BEATAM AGNETEM, IGNIS DIVISUS FUIT IN DUOBUS PARTIBUS ET MULTI COMBUSTI FUERUNT. UNUS PERCUTIENS BEATAM AGNETEM. — L'ultimo quadro mostra come Costanza, figlia dell'imperatore Costantino, venisse guarita dalla lebbra per opera di Sant'Agnese. La principessa, colla faccia coperta di macchie, giace addormentata sopra un letto avanti al sarcofago della Santa, decorato con musaici. Agnese le viene incontro per l'aria, e Costanza guarita, sgombro il viso d'ogni traccia del male, tende le braccia all'apparizione [3]).

---

[1]) Praefectus autem filius cum aliis juvenibus ad lupanar venit ... Qui cum Deo non dedisse honorem, praefocatus a dyabolo exspiravit. . . . Orante Agnete juvenis resuscitatus et Christus ab eo publice praedicatus (Ibid.).

[2]) Tunc vicarius Aspasius nomine jussit eam in copiosum ignem jactari, sed in duas partes flamma divisa seditiosum populum exurebat et eam minime contigebat. Tunc Aspasius in gutture ejus gladium immersi praecepit et sic Sponsus candidus et rubicundus ipsem sibi sponsam et martirem consecravit (Ibid.)

[3]) Constantia virgo, filia Constantini, lepra gravissima laborans . . . . tumulus ejus adiit et ibi, dum in oratione persisteret, obdormivit viditque beatam Agnetem sibi dicentem: constante age Constantia, si in Christum credideris, continuo liberaberis. Ad hanc vocem evigilans perfecte se sanatam invenit, quae baptismum recipiens super corpus Sanctae Agnetis basilicam fecit. (*Leg. aurea*, ibid., pag. 116).

La Madonna dell'Apocalisse (al di sopra del Giudizio Finale)

IMPORTANZA STORICA

DEGLI AFFRESCHI

I RITRATTI. I SOGGETTI. LA SUPERFICIE COPERTA.

Conosciamo ora in modo sufficiente l'ordine e il significato delle scene raffigurate sulle pareti della chiesa di Donna Regina. Guidati da una descrizione che era necessaria, si può adesso, collo sguardo generale dato ai disegni e alle numerose e speciali riproduzioni che si aggiungono al nostro studio, giudicare dell'importanza straordinaria di questi affreschi pressochè sconosciuti. Il lettore valuterà come meritano la rappresentanza maestosa del Giudizio finale, la grazia squisita del matrimonio di Santa Elisabetta, la nobiltà del viso imberbe e giovanile di San Tommaso, in piedi accanto al venerando Profeta Elia; mentre l'analisi che abbiamo compiuta di ogni quadro e di ogni figura mi permetterà di precisare qualche fatto, e mi darà diritto, credo, di soggiungere qualche osservazione.

In primo luogo, considerevole mi pare l'interesse che presentano le pitture di Donna Regina, per l'illustrazione della storia Angioina. Esse sono un esempio prezioso di quell'arte religiosa ed insieme ufficiale che largamente si sviluppò in Napoli sotto il regno di Roberto il Magnifico, e che glorificò i Santi protettori della famiglia regnante, e le persone più cospicue di essa.

Nella Chiesa di Santa Chiara, si vedono sulle tombe principesche i due Santi Luigi in atto di presentare alla Madonna i loro pronipoti; nel vicino refettorio un grande affresco giottesco rappresenta Roberto, Sancia, Carlo di Calabria e Giovanna in ginocchio avanti a Cristo e a quattro Santi, fra i quali campeggia il Santo vescovo di Tolosa, fratello del re di Sicilia. Ma la Chiesa di Donna Regina è la sola dove si trovino riuniti i Santi protettori della dinastia Angioina con quelli della dinastia congiunta ad essa dal matrimonio della principessa Maria col figlio di Carlo I. I Santi francesi hanno preso posto nel Paradiso; i Santi ungheresi fanno corteo a Sant' Elisabetta nella gloria. Compariscono così da una parte San Luigi, re di Francia, e

San Luigi, figlio della regina Maria; e d'altra parte le figure incoronate di Santo Stefano, di San Ladislao, e di Santa Elisabetta.

Osserviamo adesso più da vicino due gruppi del Giudizio finale accennati soltanto nel corso della descrizione (Tav. VIII). Chi sono quel re e quella regina che si vedono nell' ordine inferiore degli eletti? Se la prima fila è tutta dei Santi del Vecchio Testamento, e la seconda dei Santi del Nuovo, non è lecito continuare la gradazione discendente, e supporre che l'ultima fila, sotto alla quale nessun nome si legge, sia composta da soli beati, che la pia fiducia di coloro che davano il programma al pittore, avrà collocati in Paradiso?

Prendiamo prima il gruppo di destra, quello delle donne. Esso è chiaramente diviso in tre parti: tre principesse con corone di semplici fioroni; poi un numero di monache, che vestono l'abito delle Clarisse; infine tre figure recisamente separate dalle altre, come per essere messe in rilievo, e una monaca e due regine. La regina che si vede in mezzo veste il costume da cerimonia, colla stola e colla cintura di broccato. L' altra regina porta un costume scuro, con mantello egualmente scuro, ha in testa una corona con grandi fiori di giglio. Ora, fra tutte le corone che si vedono in Donna Regina sulle teste dei reali, da Davide fino a Santo Stefano d' Ungheria, tre sole si trovano con fiori di giglio. Una la porta San Luigi, re di Francia, l' altra la regina di cui faccio parola, la terza il re figurato nel gruppo che segue. Basta questo dettaglio per affermare che tanto il re quanto la regina appartengono alla casa d' Angiò.

Per me riconosco in questa regina che umilmente segue le monache dall'abito francescano, cioè le monache di Donna Regina, la seconda fondatrice della chiesa, Maria d' Ungheria. Chi vuole una prova di ciò, vada ad osservare la sua statua sul mausoleo vicino; riconoscerà, non soltanto la faccia, che per altro si potrà dire poco caratteristica, ma l'esatta forma di quel costume severo, piuttosto da vedova che non da sovrana. In quanto poi alle due compagne, la monaca che porta un mantello assai più scuro dell'abito delle clarisse, non par dubbio che si debba identificare colla sorella stessa di Maria, la principessa Elisabetta, che si fece domenicana nel Convento di San Pietro a Castello [1]; mentre l'altra, la principessa con corona bassa, sarà probabilmente la prima nuora di Maria, Violante d'Aragona, morta prima che il marito Roberto avesse ereditato il regno di Sicilia.

Ad ogni modo, accolte o no le congetture che propongo intorno a queste due ultime figure, come mi par certo che la prima sia la regina Maria, non esito a ravvisare nel re che si vede nel bel mezzo del gruppo seguente Carlo II, marito di lei. Egli tiene lo scettro ed il globo, ha in testa la corona con gigli e pomi, e veste il costume d'apparato dei re Angioini, quel costume da dia-

---

[1]) Vedi sopra, pag. 11, num. 3.

cono e da sacerdote, colla dalmatica e la stola che egli portò il dì del coronamento, nel 1285, e di cui un documento Angioino ci ha conservata la esatta descrizione [1]).

Che il pittore abbia inteso di fare un ritratto con questa faccia larga, rotonda, ben diversa dal tipo che vediamo da lui attribuito alle figure non individualizzate, si ammetterà senza pena. Questo per altro non è il « maschio naso » di Carlo I, nè il mento quadrato e sporgente di Roberto [2]): è la faccia di Carlo II tal quale viene descritta nelle cronache napoletane;

Charlo Secundo
Grasso nel vixo ed angelicho e bello [3]).

Procedendo così per eliminazione, si concluderà che tra le figure a fresco di Donna Regina è l'unico ritratto conosciuto del re di cui Napoli non ha conservato nè il corpo nè la tomba [4]).

---

[1]) Credo di dover riprodurre quel documento interessantissimo pubblicato soltanto dal Minieri-Riccio, in un opuscolo rarissimo: *Cenni storici intorno ai grandi uffiziali del regno di Sicilia ec.* Napoli, 1872, p. 254).

Ista sunt necessaria vestimenta quando coronatur Dominus Rex, videlicet: In primis corona pro Domino nostro Rege, Item sceptrum argenteum inauratum et pomus argenteus inauratus in quo sit Crux de super. Item Cammisium unum de panno sirico albo longum usque ad talos cum manicis longis et strictis. Item dalmatica una de panno aureo *ad modum diaconi* infresata de frisis multum largis de pulchro panno dammisi et frisis siricis. Item tunicella una *ad modum subdiaconi* de veluto rubeo et frisis siricis ponendis in tunicella; prout fieri solet infodientur ambe dalmatica et tunicella de sindone viridi. Item Stola una de frisis damasci largis in qua sint decem et octo smalti de argento ad arma Domini Regis cum pendillis. Item Calige de veluto rubeo et sandalis infrisatis cum Cruce desuper. Item Mantellum unum longum de scarlato infodratum de grisis quando ungitur olio sancto. Item corretum unum de sirico albo. Item Cirothece de coreo albo. Item ensis unus bene ornatus cum fodere albo. Item palium de panno auri. Item Talamum bene ornatum cum pannis aureis et siricis.

Ista sunt necessaria vestimenta pro coronatione Domine Regine. Imprimis Corona et Sceptrum. Item Cammisium unum ad modum Cammisii Domini Regis videlicet de panno sirico albo longum usque ad talos cum manicis longis et strictis. Item tunicella una muliebris de veluto rubeo. Item Curizia una de seta alba cum brucula et mordenti et appontatorio de argento deaurato. Item Mantellum unum de veluto rubeo infodratum de vayris grisatis cum frisis dammasii ab utroque latere et scollatura usque ad pedes cum octo smaltis videlicet quatuor ad arma Domini Regis et quatuor ad arma Domine Regine et hoc quando sedet pro tribunali coronata cum Domino Rege coronato. Item aliud Mantellum longum de scarlato infodratum de grisis quando sacratur et pallium. (Dai *Notamenti* del De Lellis, p. 193).

[2]) Basta rammentare il quadro di Simone Martini in San Lorenzo.

[3]) *Arch. stor. Napol.*, vol. V, p. 615.

[4]) Si sa che i resti mortali di Carto II, dopo d'essere stati depositati prima in San Domenico di Napoli, furono trasportati, secondo le ultime volontà del re, ad Aix, in Provenza. Pare priva di ogni fondamento la tradizione secondo la quale la piccola e goffa statua di re oggi posta al di sopra della porta del cortile che precede l'atrio di san Domenico sarebbe un ritratto di Carlo II, unico avanzo del monumento provvisorio eretto nella vicina Chiesa.

Mi pare anche fuori dubbio che il principe che segue immediatamente Carlo II sia un suo figlio: egli ha lo stesso mento caratteristico di re Roberto, e probabilmente sarà Filippo di Taranto che si può vedere sul proprio sarcofago in San Domenico, nonchè sul mausoleo di Maria d'Ungheria, colla stessa faccia lunga e lo stesso stringicapo sui capelli. La donna che viene appresso sarebbe, quindi, la moglie di lui. Per le altre figure del gruppo, non mi sento d'insistere sopra attribuzioni affatto congetturali. Se si vuole, il giovine che viene innanzi a tutti gli altri sarà Tristano, figlio anch'esso di Carlo II, morto « nell'anno ottavo dell' età sua; » e la coppia che precede il re sarà composta da Carlo duca di Calabria, e dalla moglie Maria di Valois. Ma non importa se quelle figure secondarie debbano rimanere ombre senza nomi: contentiamoci dell'avere rinvenuti i ritratti di Carlo II e di Maria d' Ungheria, in mezzo ai beati che calcano le vie del Paradiso, preceduti dai due Santi Luigi.

Oltre l'interesse che gli affreschi di Donna Regina offrono per l'iconografia storica, essi sono documenti preziosi per l'iconografia sacra. Abbiamo rilevato, con un'analisi anche sommaria, dettagli che si possono credere unici nella rappresentazione figurata delle scene evangeliche, come la Madonna che attacca essa stessa il panno attorno ai fianchi del figlio spogliato dai soldati, ovvero come l' anima di Cristo che dalla Croce ritorna colla forma visibile dello Spirito Santo nel grembo del Padre. D' altra parte, si sarà osservato con quale minutezza gli artisti abbiano seguíto nelle tre storie di Santa Elisabetta, di Santa Caterina e di Sant'Agnese, le indicazioni della Leggenda Aurea. Non si troverebbe in tutta l'arte italiana del Trecento una serie di traduzioni così fedeli della compilazione redatta da Jacopo da Voragine negli ultimi anni del secolo precedente. E forse si potranno citare altre rappresentazioni delle storie di Santi, conformi alle narrazioni dal monaco genovese, ma di certo non si conosceva finora nella pittura italiana un racconto così particolareggiato della « leggenda » ricamata sulla storia evangelica; e in Donna Regina si trova, forse, l' unico esempio d' un' opera d'arte medievale nella quale si riconoscano una per una le dodici apparizioni di Cristo dopo la Risurrezione, secondo gli Evangeli autentici e gli apocrifi.

Se torneremo alle tre storie di Sante, facendo astrazione dalla fonte donde furono prese, potremo notare che due di esse sono per se stesse rarissime nell' arte del Trecento. La storia di Santa Caterina si ritrova spesso sulle tavole o negli affreschi toscani di quel tempo; ma fra tutte le antiche pitture senesi o fiorentine, una sola io conosco, nella quale si vedono riprodotte a vicenda una storia della vita di Sant' Agnese e una della vita di Sant'Elisabetta. Sono due quadretti d'una predella, di cui uno già era stato citato e riprodotto dal Conte di Montalembert nell'opera sua: *Monuments de la Vie de Sainte Elisabeth, duchesse de Thuringe* [1]) La predella con tutto il

[1]) « Publiés par Achille Boblet », Parigi, 1838, in f.°

trittico cui è attaccata appartiene alla Pinacoteca di Perugia. In uno degli scompartimenti si vede Sant' Agnese in piedi avanti all' imperatore seduto. Un soldato vestito all'antica, le trafigge da dietro il collo con un pugnale: e questo è un gruppo che rammenta subito quello di Donna Regina. Nello scompartimento vicino, Sant'Elisabetta riceve un povero all'ingresso dell'ospedale di Marburgo; la Santa, vestita da Clarissa, porta in testa una corona radiata. Il quadro centrale del trittico raffigura la Madonna veduta a mezzo corpo e portata sulle nubi; essa tiene il Bambino che s'inchina verso destra per offrire l'anello dello sponsalizio a Santa Caterina. A sinistra Sant'Agnese biancovestita tiene l' agnellino in braccio. Fra le due grandi Sante in piedi e sotto la Madonna gloriosa, Santa Elisabetta, molto più piccola delle altre figure è inginocchiata, sempre vestita da Clarissa, colla corona, e tiene nell' ampio mantello grigio le rose del miracolo. La pia vedova anch' essa è rappresentata come una santa vergine, e sotto il quadro si leggono i tre nomi: SANCTA AGNES VIRCHO. SANCTA HELISABETH VIRCHO. SANCTA CHATERINA VIRCHO [1]).

Se l'intera storia di Santa Elisabetta è stata raffigurata in ben cinque quadri sulla parete di Donna Regina, vuol dire che si è pensato d'onorare in modo speciale la Santa di cui Maria d'Ungheria era pronipote: difatti sappiamo che la regina teneva in gran divozione la memoria di sua zia, e che possedeva due libri colla leggenda di Santa Elisabetta [2]).

Lasciamo adesso i particolari per ripassare nella mente d' un tratto il vasto ciclo d'affreschi che abbiamo seguito man mano sulle pareti. Noteremo come Santa Maria Donna Regina sia una delle pochissime chiese dell'ordine francescano ancora decorate secondo l' unità d' un disegno primitivo. Tralasciando di far conto dei rari quadretti del Cinquecento, sparsi qua e là senz'ordine sopra pareti del muro che prima non avevano ricevuto dipinti [3]), quanto alle pitture del Trecento, si vede ch'esse formano un insieme organico senz'altri vuoti oltre quelli che il tempo fece. Per il coro delle monache è chiara la lezione stessa che le pitture dovevano mettere per sempre sotto lo sguardo delle recluse. Tra il Giudizio e la Gloria, si vedevano i Profeti e gli Apostoli, rappresentanti dei due Testamenti, e si additavano l' esempio supremo di sacrifizio dato dalla Passione di Cristo, ed i modelli lasciati da tre Sante, care tutte tre all'ordine francescano [4]). Santa Caterina, come si può apprendere dall'opera del Wadding, onorata dai monaci, veniva anche onorata in modo speciale

---

[1]) L'attribuzione del quadro a Taddeo Gaddi, il discepolo di Giotto, non si regge un momento. Il trittico è opera di gentile pittore senese, della prima metà del quattrocento, più vicino a Sano di Pietro che non a Taddeo di Bartolo.

[2]) « Duos libros continentes historiam beate Elisabeth » (Testamento di Maria d'Ungheria, SCHULTZ, op. cit., vol. IV, p. 139).

[3]) Può farsi eccezione per il solo quadro dell'Annunziata che venne a prender posto sull'affresco dove è rappresentato lo Sposalizio di Santa Elisabetta.

[4]) Per esempio vedi Vol. IV, p. 462.

nei conventi delle Clarisse, e la sua festa vi era celebrata fra le più grandi. Sant'Agnese, martire della fedeltà allo Sposo Celeste, aveva anche dato il suo nome alla sorella stessa di Chiara d'Assisi. E in quanto a Santa Elisabetta, tutti sanno come questa principessa seppe soffrire con gioia ogni mortificazione ed abbracciare le tre virtù sorelle, l'Umiltà, la Povertà e la Castità, come essa fu la prima che facesse solenne professione nel Terzo Ordine di San Francesco e come, vivo ancora il Serafico Padre, essa aveva ottenuto da lui, in dono prezioso, il suo mantello di bigello logoro [1]). E non sarà privo d'interesse notare che il quadro di Perugia sul quale abbiamo riconosciute le tre Sante di Donna Regina, provviene da una chiesa francescana, e che vi si vedono dipinti sopra uno degli sportelli Sant'Antonio da Padova e San Lodovico d'Angiò.

Infine, anche se si guardi solo alla grandezza della superficie decorata, bisognerà assegnare alla chiesa di Donna Regina un posto d'onore fra i più celebri luoghi sacri decorati di antiche pitture italiane. Dopo il Campo Santo di Pisa, la Basilica d'Assisi e la Cappella degli Scrovegni in Padova, prima anche del Cappellone degli Spagnuoli a Santa Maria Novella in Firenze, e molto prima della celebre Chiesa di Santa Croce e di tutte le altre chiese toscane, l'edificio perduto in un sobborgo di Napoli è in tutta l'Italia quello che ha conservato la più ricca serie di pitture del Trecento.

---

[1]) Che le feste di Sant'Agnese e di Santa Elisabetta fossero celebrate nel monastero di Donna Regina con ispeciale solennità, lo attesta la Platea, in parte pubblicata nell'appendice.

POSTO DEGLI AFFRESCHI DI DONNA REGINA

NELLA STORIA ARTISTICA

1.

VARIE OPINIONI. SCUOLA LOCALE. SCUOLA GIOTTESCA. ERRORI E CONTRADIZIONI.

Se tale ci appare l'interesse storico di quella straordinaria decorazione, dobbiamo avere a cuore d'indagare colla massima precisione la scuola artistica alla quale si possono attribuire gli affreschi di Donna Regina, e il tempo nel quale furono eseguiti. Occorre quindi innanzi tutto esaminare il poco che s' è scritto in proposito.

Non spenderemo parole a rifare la confutazione dell'opinione del Settembrini, compito, come ho detto, che già si assunse il de Pompeis; e avendo egli provato coi documenti più certi che la chiesa di Donna Regina venne rifabbricata dalle fondamenta sul principio del Trecento, ci riesce inutile il discutere quella opinione che faceva risalire gli affreschi al tempo di Federico II. Il de Pompeis stesso ammette che la decorazione abbia seguìto immediatamente la ricostruzione, e colloca le pitture verso il 1320. Ma egli, competente davvero per le quistioni storiche, non s'è sentito capace d'esaminare un solo dei problemi artistici che s'impongono all'osservatore appena ch'entra nella chiesa di Donna Regina. Più ardito, Demetrio Salazaro, ha veduto in questi affreschi ciò che egli si ostinava a vedere in ogni opera d'arte medievale del mezzogiorno d'Italia, sia pure bizantina d' origine, o toscana, o francese, cioè a dire una scuola locale. Lo stesso ha ripetuto, nel suo accurato articolo, l' ingegnere G. Fornari, forse senza tenere molto a questa opinione da lui accolta.

Per dimostrare « ex professo » che le pitture di Donna Regina non si possano attribuire ad artefici napoletani, si dovrebbe esporre prima che cosa sia stata l'arte locale del Trecento in Napoli. E poche parole basteranno. Mettendo da parte il quadro perfettamente giottesco di Roberto de Oderisio, che viveva nella seconda metà di quel secolo, e di cui lo stile non ha nulla da fare con quello degli affreschi di Donna Regina, si vada solamente ad osservare gli affreschi nell'atrio delle Catacombe di San Gennaro, una grande Madonna ed un

grande Cristo; ovvero si faccia un giro fino a Castellammare, per osservare nelle grotte di San Biagio le due figure coeve di San Michele Arcangelo e di Santa Brigida (venuta in Napoli, si sa, nel 1365 e morta nel 1373 [1]). Si vedrà allora come gli artefici locali nell'intero corso del secolo, non facessero altro se non ricopiare i motivi ed i tipi della pittura bizantina, senza mostrar di saper nulla di Giotto e dei maestri toscani che lavoravano in Napoli pei reali di Casa d'Angiò. Per altro, chi è un po' pratico delle pitture toscane del Trecento e segnatamente dei costumi e delle architetture che si vedono in esse, potrà affermare con un colpo d'occhio sugli affreschi di Donna Regina ch'essi sono opera d'artisti toscani.

Un solo scrittore ha già abbozzato un confronto fra gli affreschi di Donna Regina e la pittura toscana, il Cavalcaselle, di cui la patria e l'arte rimpiangono ancora la perdita: la sua è di certo la più grande autorità che per molti anni sia stata in Italia sulle questioni di pittura antica. Egli ha veduto una volta quelle pitture sconosciute da molti e nascoste a tutti, ed ha consacrate ad esse due brevi pagine nell'ultima edizione della sua monumentale storia della Pittura in Italia [2]). Ma debbo confessare che l'opinione espressa dall'illustre scrittore m'è rimasta assai confusa, per quante volte abbia potuto rileggere le due pagine in quistione. Tuttavia, tentando di riassumere le conclusioni da lui sostenute, esse mi paiono queste:

Per l'epoca: prima metà del Trecento; per la scuola: « seguaci di Giotto ».

Che questi Giotteschi fossero napoletani, l'Autore sembra ammetterlo [3]); al che, per mia parte, mi oppongo recisamente. E per farmi perdo-

---

[1]) In un opuscolo recentissimo *Il Cimitero e la Cappella Stabiana di San Biagio,* Castellammare, 1898, in 12, pag. 33), il Dottor Giuseppe Cosenza soggiunge che debba trattarsi della Santa Brigida *Irlandese,* vissuta nel settimo secolo. Questo per avere diritto di sostenere che le pitture della grotta di San Biagio risalganò *tutte* al Millecento. Ma che cosa venne a fare nel golfo di Napoli la badessa di Kildar in Ibernia? Non credo neppure che la Santa di Castellammare possa essere identificata coll'oscura Santa di Fiesole chiamata pure Brigida, e che era vissuta nel nono secolo. I santi dipinti nelle grotte dell'Italia meridionale vengono spesso dall'Oriente, mai direttamente dal Nord. Invece non ci possiamo meravigliare che la pietà popolare abbia fatto dipingere nell'antica necropoli stabiana l'imagine della Santa vedova Svedese che fu ricevuta alla corte di Giovanna I con tanti onori, che percorse i santuari più famosi del Regno, si spinse fino al Gargano e a Bari, e certamente si dovette fermare a Castellammare, quando si recò a visitare le reliquie di San Matteo a Salerno e quelle di Sant'Andrea ad Amalfi (*Acta Sanctorum,* Ottobre, T. IV, p. 439).

[2]) Vol. IV, 1887, p. 332-334.

[3]) La frase davvero è la più oscura di tutte: « Queste pitture provano, non a noi che veramente ne fummo sempre persuasi, che anco Napoli, città importantissima di un vasto regno, doveva avere avuti artisti suoi proprii in ogni tempo ed in ogni ramo delle arti, sebbene sia altresì vero che in comparazione della scuola Toscana e della Senese le provincie del Mezzogiorno mostrano, più o meno come le altre provincie d'Italia, un'arte di gran lunga inferiore ». Ma se, come ognuno ne può giudicare con semplici riproduzioni, l'arte di Donna Regina non è nient'affatto *inferiore...?* Mi duole dovere dare un'idea degli imbrogli nei quali si sono imbarazzati gli scrittori più eminenti quando una volta hanno accennato all'arte medievale del mezzogiorno d'Italia: perfino si sono rifiutati di riconoscere l'arte Toscana quando l'hanno ritrovata in Napoli. Un esempio illustre di questa prevenzione lo darebbe il Burckardt.

nare l' ardire, debbo notare che l' insigne critico mostra d' avere guardato in grande fretta le sfortunate pitture e d'averle descritte senza appunti. La maniera dei seguaci di Giotto egli la riconosce non soltanto nella storia di Santa Elisabetta, ma in « quella di Sant'Orsola e delle sue Vergini compagne » ch'è dipinto ad olio e *porta la data del 1520*. Egli sbaglia anche tutte le figure del Giudizio finale. Eppure, in mezzo ad errori sui quali non voglio insistere, il Cavalcaselle, conoscitore profondo come era, ha fatto osservazioni che vengono a contradire il parere stesso da lui espresso e che, secondo me, s' avvicinano al vero. Parlando del Giudizio finale, egli scrive: « Il modo ond'è concepita la rappresentazione risente sempre di quel tradizionale del secolo precedente ». E in prosieguo, descrivendo gli Angeli che suonano le trombe, aggiunge: « Questi Angeli nell'azione loro veemente rammentano quelli che abbiamo incontrati nei dipinti del XIII secolo ». Vale a dire che in quell'opera di « seguaci di Giotto », vi sarà almeno una vasta composizione che sa nulla o poco del maestro. Dopo una tale confessione, non temo più di svolgere il parere mio, e di fare vedere come gli affreschi di Donna Regina siano opera d' una scuola toscana che non era quella di Giotto. Ma a limitare il campo della discussione, occorre prima determinare per conto nostro che cosa proprio venga significato da questo nome, Giotto, e da questa parola, Giottesco.

2.

GIOTTO E GIOTTESCO

Forse non si sa abbastanza qual male possa recare a studi ancora nuovi la mancanza d' un vocabolario esatto o almeno definito, e l'accettazione d'un vocabolario sformato dall' uso volgare e dai volgarizzatori. Le parole « romanzo » e « gotico » pesano ancora sull'archeologia del medio evo come una maledizione. Così per più d'un dilettante e anche per qualche erudito « Giottesco » non è altro che il nome collettivo dei Trecentisti, come « bizantino » non ha guari voleva dire tutto quello ch'è anteriore al Trecento.

Davvero mi pare che sia un rifiutarsi a comprendere il maestro fiorentino, il ridurre ad una parola vuota di senso il nome di colui che fra tutti è stato uno spirito eletto e una personalità dominatrice.

Che l'opera di Giotto sia stata una rivelazione, e per conseguenza una rivoluzione, l'hanno proclamato tutti quanti. Ma non ci possiamo contentare con parole canore, e dobbiamo cercare di definire che cosa sia stata quella rivoluzione portata da Giotto nel campo dell' Arte.

Il Vasari, quando intonò l' inno in onore del maestro, era rimasto meravigliato innanzi a qualche ritratto o a qualche movimento copiato dal vero [1]),

---

[1]) « L'arte naturale » questa pure è la parola di Ghiberti parlando di Giotto nei suoi « Commentarii ».

come quello del contadino che beve alla fonte, in San Francesco d' Assisi. E davvero Giotto possedette l' amore profondo per quello che vive, e la facoltà di trasfigurare gli umili coll'esprimere fortemente la vita che è loro bellezza; anche egli risentì, in somma, più o meno confusamente, quello che avea risentito innanzi alla Natura del « buon Signore », il Santo che animò col suo imperituro amore poeti ed artefici d'Italia. Ma l'opera di Giotto pure è tutt'altro che il Cantico del Sole in pittura.

Nei giorni nostri un critico che si diletta nell'imprigionare in formole sottili una raffinata psicologia dei vecchi maestri, ha sostenuto che la grande trovata di Giotto fosse l' aver egli cercato per la prima volta di esprimere sul muro piano o la tavola liscia « la terza dimensione [1]) ». E non nego che in quell'assioma d'aspetto paradossale ci sia pure molto di vero. Non dimentico che il gran pittore fu anche architetto e scultore; che dopo di essere stato discepolo di Giovanni Pisano, egli fu collaboratore e, si dice, maestro d'Andrea Pisano. Ma non posso accettare queste due parole « senso della vita e senso del rilievo [2]) » come definizione completa dell'ingegno di Giotto.

Sono doni singolari che lo farebbero valente pittore, ma l'amico di Dante è stato, direi, qualche cosa di più. Egli dipinse non soltanto per fissare le forme ed i colori che passavano nell' aere trasparente della Toscana, ma anche per tradurre scene ed idee d' una significazione superiore alle cose che passano. I suoi soggetti prediletti furono la vita di San Francesco e la storia di Cristo, e anche le grandi allegorie dantesche; l'opera sua fu la più nobile delle rappresentazioni religiose, dei « misteri », come si diceva; fu anche una Somma della semplice e viva teologia francescana. A concepire quelle pagine d' un libro ricco di pensieri, che ancora si leggono sulle pareti dell'Arena in Padova e sulla volta della basilica d' Assisi, non bastava un occhio sottile ed una mano capace d' essere il compasso dell' « O » famoso: ci voleva l'animo d'un poeta.

Le figure di Giotto, oltre ad essere uomini imperfetti e pure vivi, sono le persone d'un dramma [3]). Le loro mani ancora sono rigide, ma il gesto è il più commovente e il più ampio che trovar si poteva; le proporzioni sono pesanti e tozze, ma l' atteggiamento esprime quello che pensa l' Apostolo o l' Angelo, e grida quello ch' egli sente. Al solito il panneggiamento non è un costume alla foggia di Firenze; quelle tuniche e quei mantelli dalle pieghe solenni, più che a vestire un corpo, servono a nobilitare un atteggiamento

---

[1]) « The third dimension » B. BERENSON, *The Florentine Painters of the Renaissance*, Londra e New-York, 1896, p. 1-15.

[2]) It was of the power to stimulate the *tactile* conciousness that Giotto was supreme master (Ibid. p. 15).

[3]) Si veda pure l'analisi del BURCHARDT, nel *Cicerone*; e si leggano le ammirevoli pagine 515-525 della traduzione francese (Didot. 1892, in 12°). Forse soltanto il grande storico tedesco avrà lasciato sparire un po' la persona del maestro nell' opera collettiva della scuola

e ad allargare un gesto. Le persone della scena sono poco numerose; ma non ce n'è una che non prenda parte all'azione, o che almeno non vi prenda interesse; i gruppi sono disposti in tal modo che l'occhio scorge subito il gruppo del quadro al quale si deve attaccare la mente. La composizione è sempre la più semplice, spesso la più forte, qualche volta per un dato soggetto, la sola possibile, che Giotto ha trovata d'un colpo, e che più d'un secolo dopo, i maestri stessi, per non fare peggio, dovettero copiare. — Arte profondamente espressiva e severamente drammatica. Quando si rivede nella memoria la Passione di Cristo, la divina Tragedia, quale si svolge nell'Arena di Padova, come non chiamar Giotto il gran poeta tragico d'Italia?

Per tradurre in tal modo i pensieri forti ed i dolori sovrumani, l'importante non era di procurare l'illusione più o meno grossolana del movimento e del rilievo. Giotto davvero seppe dare ai sensi degli spettatori rappresentazioni del vero più esatte di quanto s'era ancor fatto; ma egli sopratutto, limitandosi ad esprimere negli esseri quel che per lo spirito appare essenziale, prestò alle sue figure la dignità delle cose che l'astrazione libera dalla materia. Giotto diede un'importanza nuova al tratto, al contorno, alla *linea*, come a quel che vien tracciato nello spazio dall'autorità del pensiero umano: in questo senso alto, è vero il dire con Vasari che Giotto risuscitò il disegno. Nelle sue pitture, il colore non ha pregi eccezionali; la modellatura è ristretta alle indicazioni indispensabili; ma la linea regna, facendosi via sulla parete o la tavola con forza inflessibile, limitando ogni figura con un contorno severo, largo, oscuro, che l'imprigiona come i piombi delle invetriate. Dopo la composizione, opera diretta della ragione, il disegno, che pare sia l'operazione artistica nella quale il volere domina, il disegno, per Giotto, è tutto.

Così la rappresentazione della forma viene semplificata, come la disposizione della scena viene concentrata, non per l'opera d'un ragionamento freddo, ma secondo la legge d'un animo logico e libero. A caratterizzare dunque i doni dell'insigne maestro vorrei sostituite alle parole « senso del vero e del rilievo » queste: « senso del dramma e della linea ». Ma in tutto, come poeta e come disegnatore, ciò ch'egli cerca nelle scene e nelle linee, è di semplificare. Se *classico* vuol dire semplice e ragionevole, non vi è stato artista più classico di Giotto.

Quest'arte che deve apparire come l'espressione d'un animo possentemente organizzato, non si potea trasmettere senza perdite e senz'alterazioni ad animi più mediocri. Ma pertanto fu tale l'influenza della persona di Giotto, che i suoi modi di comporre un soggetto e di disegnare una figura diventarono regole seguite per più di mezzo secolo, e che i Trecentisti in una gran parte furono davvero più o meno « Giotteschi ». Qualche scolare si mostrò degno del maestro: così la vita della Madonna che Taddeo Gaddi dipinse in Santa Croce nella Cappella Baroncelli serba ancora la gravità e l'unità delle storie di San Francesco e di San Giovanni che Giotto stesso avea dipinte nelle vicine Cappelle dei Bardi e dei Peruzzi. E quando si offrirono di nuovo soggetti già

trattati da Giotto, i pittori fiorentini, e anche più d'un senese, non cercarono di sfuggire ai ricordi imperiosi del Maestro. La vita di Cristo, qual è stata dipinta nella Cappella di Padova, noi la troviamo nella navata della collegiale di San Gimignano, dove lavorò il Berna da Siena, come nella navata della chiesa di Pomposa, perduta nelle lagune dell' Adria, dove lavorarono scolari locali di Giotto. E se uno si scarta dalla nuova tradizione oramai stabilita, si hanno subito ragioni di credere ch' egli sia stato formato fuori di Firenze ed abbia ricevuto influenze forti che non furono di Giotto. Così le scene della Passione, nel braccio nord della Crociera d'Assisi, che non sono puramente giottesche, vengono, con ogni ragione, attribuite al pittore Senese Pietro Lorenzetti.

Se anche l' artefice si trovava innanzi ad un soggetto non mai proposto al maestro fecondo, egli di rado sapeva in nuove combinazioni di gruppi e di movimenti raggiungere la semplicità di Giotto, ma si sforzava d' imitarne l' energia. Uno Spinello Aretino, che appare incapace di riunire la forza colla calma, si mostra violento e brutale nella vita di San Benedetto in San Miniato, nella quale passa alla vista tutta un'armata di barbari orridi e truci, coperti di armature prodigiose. Quell' energia i fiorentini la cercavano non solamente nei gesti contorti e nelle espressioni violenti, ma pure in un disegno rigidamente accentuato. Andrea Orcagna, quando dipinse le sue dolci figure di beate nel Paradiso di Santa Maria Novella, si scostò della tradizione « giottesca » per volgersi verso la grazia raggiante delle Madonne Senesi: ma i suoi seguaci tornano invincibilmente agli esempi del primo maestro di Firenze.

Infine nelle creazioni di Giotto ce n'era una, che davvero era più facile da copiarsi, e che tutti i fiorentini fino a Masolino e a Masaccio hanno riprodotta pressochè senz' alterazione ; voglio dire, il tipo delle teste. Non c'è uno di noi che alla parola « tipo giottesco » non veda disegnarsi quel profilo, nè romano, nè bizantino, che, nella sua virilità mesta non ha alcun' aria di famiglia con le grandi facce di Cimabue , dai larghi occhi fissi , nè con le facce dolci e gli sguardi accarezzanti di Duccio di Buoninsegna. La fronte è alta, il naso dritto e camuso ; la riflessione cui l'uomo pare dedito socchiude gli occhi, ridotti a semplici tratti scuri sotto il cipiglio ; la bocca larga, sottile, come senza labbra, non può sorridere, ristretta com'è fra le pieghe amare delle guance ; una volontà implacabile sembra di risedere nel mento largo e quadrato. Questo suo tipo Giotto non l'ha preso da nessun pittore, ma ne ha tolto l'abbozzo dalle figure angolose e contorte del grande scultore drammatico, Giovanni Pisano. Ora la maschera tragica degli attori di Giotto divenne pei Giotteschi una specie di « canone ». Perfino nelle scuole estranee alla fiorentina che non imitarono dal maestro nè la semplicità espressiva, nè la forza drammatica, nè il disegno aspramente contornato, più d'un pittore di grido copiò gli occhi socchiusi, il mento enorme, la bocca dura e dolorosa. Il tipo Giottesco, cioè quello che nell'arte di Giotto era più esteriore e più convenzionale , venne riprodotto ed esagerato da generazione in generazione, e co-

minciò col trasformare, fin dal tempo dei Lorenzetti, il tipo senese, molle e grazioso, costituito da Duccio e da Simone Martini.

Ora, se dopo avere analizzato brevemente ciò che crediamo l' essenziale nell'arte di Giotto e dei Giotteschi, noi torniamo nella chiesa napoletana piena d' affreschi toscani, dovremo cercare se nel modo di comporre le scene, nell'iconografia dei soggetti, nella tecnica del disegno e della modellatura, infine nel tipo delle figure, troviamo niente che ci permetta di annoverare i pittori di Donna Regina fra i « seguaci di Giotto ».

Quistioni iconografiche

I.

LA COMPOSIZIONE DELLE SCENE

Dopo aver indicato i caratteri più spiccati delle pitture, che si possono dire *giottesche*, il nostro metodo, nel proseguire le ricerche, dovrà essere di confrontare gli affreschi di Donna Regina con esemplari autentici di pittura giottesca scelti principalmente in Toscana. Osserveremo a vicenda la doppia serie di opere da noi confrontate, cominciando coll'esaminare le questioni più delicate di composizione, per passare poi ai particolari iconografici e tecnici che permetteranno conclusioni risolutive.

Per la serie delle tre storie di Sante, non si potrà formare un esatto parallelo del concepimento ed ordinamento di esse con quello delle opere toscane, perchè, come già fu detto, due di queste storie, la vita di Sant'Agnese e quella di Sant'Elisabetta, sono uniche in tutta l'arte del secolo di Giotto. La vita di Santa Caterina, invece, non è un soggetto raro. Il guaio si è che, nella serie mutila dei quadri consacrati a quella leggenda nella chiesa di Donna Regina, mancano le scene più caratteristiche, come quella del martirio. Si potrà pure notare che le scene ancora conservate non offrono nessuna relazione colle rappresentazioni giottesche della vita di Santa Caterina, quali sono la tavola conservata nell'Opera del Duomo di Firenze [1]), ovvero gli affreschi di Spinello Aretino nella chiesa d'Antella [2]). Esiste in Napoli stessa un'altra storia della vita di Santa Caterina, che è la più squisita delle opere toscane ispirate alla graziosa leggenda. Sono questi gli undici bassorilievi che decorano la tribuna dei frati nella chiesa grande di Santa Chiara. Per ora non insisterò sull'at-

---

[1]) N.° 86 dell'inventario; 8 quadretti, di fattura mediocre, prima metà del trecento.

[2]) Verso il 1380. Si vedano le riproduzioni nella bellissima pubblicazione fatta in onore della fondazione dell'Istituto Germanico di Firenze: *Festschrift zur Ehren des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, Lipsia, 1897, in 4.°, p. 30-37.

tribuzione ragionata che ho potuto fare di quell'opera ai due fiorentini Giovanni e Pace, autori del Mausoleo di Re Roberto [1]). Basterà ritenere come accertato che questa serie di rilievi rappresenti la più pura tradizione d'Andrea Pisano, che nella scoltura applicò tutti i principii vitali dell'arte di Giotto. Ed è perciò lecito far uso di queste lastre marmoree pel confronto con le pitture a fresco. Le scene, sui bassorilievi di Santa Chiara, come sulle porte del Battistero fiorentino, sono ordinate con quel bisogno intellettuale di chiarezza, espressiva che si sente nelle pitture di Giotto in Assisi e in Padova. Ora se confronteremo quel modello di composizione giottesca che Napoli ci può offrire colle stesse scene, come vengono rappresentate in Donna Regina, troveremo queste, sia nel soggetto della Santa avanti all'imperatore, sia in quello della strage dei dottori, disposte secondo principii assolutamente contrarii: qui le figure, numerose in ogni quadro, si vedono raggruppate come senza disegno d'insieme.

Possiamo analizzare nello stesso modo anche la composizione delle due storie di cui non si potrà trovare il riscontro nell'arte fiorentina. È vero che non avremo neppure, per contrapporre un tipo di rappresentazione simile a quello che ci viene offerto dalla vita di Sant'Elisabetta, qualche storia di Santa dipinta da Giotto. La vita di Santa Margherita da Faenza che il maestro aveva raffigurata in una chiesa d'Ancona è da molto tempo andata perduta. Ma le varie storie d'un Santo come San Francesco, che sono opere autentiche di Giotto, valgono a dimostrare che, quando egli *narrava* una vita, ne faceva un *dramma* in altrettante scene colte nel momento decisivo. Si tratti d'una leggenda familiare, ovvero della grande tragedia evangelica, o delle allegorie scolastiche, Giotto imponeva ad ogni quadro, e ad ogni gruppo, la triplice legge della *semplicità*, dell'*unità* e della *logica*. Questa sua disciplina, seguíta più o meno felicemente dai fiorentini del Trecento [2]), l'hanno seguíta pure gli autori delle vite di Sant'Agnese e di Sant'Elisabetta in Donna Regina?

Le opere di Giotto sono semplici, in questo senso non si è aggiunto un particolare d'architettura che serva ad altro che ad indicare il luogo della scena, ovvero una figura che non prenda parte o interesse all'azione. Si vedano ora nelle vite di Sant'Agnese o di Santa Elisabetta quei fondi con profili complicati di frontoni, di cupole e di torri, e sul primo piano quei gruppi di donne o di bambini indifferenti alla scena, sia del giudizio o del supplizio. Si

---

[1]) L'essenziale sull'importante argomento, che fra poco tratterò più a lungo, si potrà trovare in un articolo stampato nella *Napoli Nobilissima* del 1895, con questo titolo preso dai documenti Angioini: « *Magistri Johanni et Pacius de Florentia Marmorarii fratres* ».

[2]) Un esempio nobilissimo del modo come uno scolare di Giotto trattava la vita d'una Santa, si può vedere nel quadro degli Uffizî N.° 20, nel quale è rappresentata Santa Cecilia, con otto storie della sua leggenda. Le architetture sono assai ricche: ma ogni scena viene occupata da due o tre persone raggruppate in modo da rendere l'azione chiara ed espressiva. Il tipo delle teste rammenta così da vicino le opere autentiche di Giotto, che attribuirei il quadro a Taddeo Gaddi, il discepolo beneamato del maestro.

osservi per esempio il graziosissimo quadro dello sposalizio. Esso è diviso in tre parti: nel centro lo sposo, la sposa e il sacerdote; a sinistra i sonatori che non guardano nemmeno gli sposi; a destra cortigiani e dame che loro volgono le spalle. È chiaro che il pittore si compiace nei particolari; ed invece di concentrarsi in un piccol numero di personaggi, egli cerca di moltiplicare le figure, fino a radunarne tante che sono piuttosto una folla che attraversa il quadro, che un gruppo che lo occupi.

Così pure egli cerca i mezzi di moltiplicare le scene. Neppure bastano alla sua fecondità i numerosi quadri che si potevano tracciare sulle vaste pareti: nella cornice, che sembra fatta per separare le scene una dall'altra, parecchie scene vengono riunite. Nell'opera di Giotto ogni quadro è chiuso nel suo rettangolo come in una scena di teatro sulla quale sta per cadere il sipario; esso rappresenta un momento solo, il più grave, il più solenne. Invece noi vediamo in un solo dei quadri di Donna Regina, che comprende ben sette quadretti, piccoli o mezzani, passare quattro anni interi della vita di Santa Elisabetta, dal giorno che dovette fuggire dalla Wartburg fino alla cerimonia dei suoi funerali. E così, colla semplicità, va via pure l'unità.

Infine, quando l'occhio vien sollecitato da tanti particolari, da tante figure e da tante scene riunite in un sol quadro, dove è più la logica di Giotto? [1]) Per il Maestro ogni cosa ha la sua ragione d'essere; ogni gesto ha un senso; ogni sguardo si riferisce a un centro. E chi dice che l'arte di Giotto è logica, vuol dire che è perfettamente intelligibile. Ogni sua opera è talmente ripiena di pensiero che se ne potrebbe fare un commento come se ne fanno per Dante: non dico soltanto delle grandi allegorie, che sono semplici traduzioni plastiche delle cose spirituali; dico pure, che di ogni storia di San Francesco o di Cristo si potrebbe fare un'analisi psicologica. Quando San Francesco predica innanzi a papa Onorio, tu leggi sulle facce degli uditori l'effetto prodotto dalla parola del Padre in ogni anima; quando Cristo, deposto dalla Croce, giace in mezzo a quelli che l'hanno amato, tu senti come ognuno stia piangendo a modo suo; come San Giovanni, con le braccia in croce, accetti rassegnato e dica: « la volontà sia fatta »: e come la Maddalena inginocchiata, con la lunga chioma sulle spalle, tenga i piedi di Gesù e li bagni una volta ancora colle lacrime. La ripercussione d'un fatto in tanti animi, e la trasformazione d'un sentimento in tanti cuori, questo Giotto sempre cercò di esprimere; e così tentarono di fare i discepoli, fino a quando venne il Beato, che si può dire l'ultimo, e il

---

[1]) Se qui si trattasse d'intraprendere uno studio sull'ingegno e sullo stile di Giotto, si potrebbe comparare quell' arte logica di Giotto con quella non meno logica del Poussin; sarebbe bello il cercare perchè l'una è per noi così fredda, e l'altra, quella del più vecchio, ancora così commovente; e forse si troverebbe come l'uno deduca tutto il quadro da un'idea principale, e l'altro da un sentimento dominante; come l'uno sia logico al modo d'un filosofo, l'altro a modo d'un poeta drammatico, che deve fare sentire agli spettatori la forza umana che fa l'unità dei fatti, sia questa la logica della volontà o la fatalità della passione. Ma si giudicherà forse opportuno di rimandare questi « paralleli », genere letterario ormai vieto, agli elogi accademici.

più grande dei giotteschi. Per comprendere pienamente il dramma dell'Arena, occorre forse ricordarsi la grande Crocifissione di San Marco in Firenze, dove Fra Angelico ha radunato attorno alla Croce quelli che avevano sofferto e pianto vicino ad essa, e quelli che avevano meditato su di essa. Vi sono alcuni apostoli e alcune sante donne, vi sono pure i dottori ed i grandi monaci. E Giotto stesso, perchè non era un Santo, non ha potuto indovinare quello sguardo di San Giovanni verso la Madonna e quello sguardo di San Francesco verso il Crocefisso. Questa si può dire una « meditazione » senza pari che avrà ispirato altrettante preghiere, come il dramma di Giotto susciterà sempre emozioni profonde e severe.

Se torneremo adesso in Donna Regina ed osserveremo una volta di più la vita di Sant'Agnese o quella di Sant'Elisabetta, quale logica si potrà trovare in quelle scene che si svolgono e si succedono senza ragione? Quale senso profondo si potrà cercare in quei gruppi leggiadri, in quelle testine graziose? Quella vita d'umiliazione che fu la vita santa della principessa Elisabetta, perchè viene relegata nell'ultimo piano, in figurine appena visibili, quando si espone così magnificamente la pompa del suo matrimonio? E la professione solenne, che la Santa fece nel Terzo Ordine, perchè il pittore non l'accenna neppure in una chiesa di Clarisse? Non così Giotto aveva rappresentata a Ravenna quella vita di Santa Michelina, che era una Santa francescana: la pittura più non esiste, ma il Vasari ci tramanda come il maestro avesse pensato, in un quadro solenne, che raffigurava la professione della Santa, a dar posto alle tre virtù del Serafico Padre; egli non sapeva separare la lezione spirituale dall'esempio di fatto.

Già le tre storie di Sante, benchè ora non si possa più confrontarle direttamente con opere simili di Giotto, lasciano intendere come l'arte ch'esse rappresentano sia nei suoi principii essenziali estranea a quella di Giotto. Niente più vi appare di organico e logico; tutto invece è diviso e successivo. Queste scene non sono drammi, ma capitoli e paragrafi d'un racconto; non s'ispirano soltanto alla *Leggenda Aurea;* sono una traduzione letterale del testo. Giotto sembra intento nel far riflettere l'animo sui volti, nel dedurre dal fatto ch'egli rappresenta le emozioni che questo fatto deve suscitare; usa il colore e la linea per esprimere l'invisibile. Il pittore di Donna Regina, invece, si attarda sulla via, guarda la folla, i bambini, segue i cortei, ammira le pompe, espone i particolari delle architetture e dei costumi. Non disdegna il riprodurre cose familiari, ci fa entrare in una camera da letto, in una sala da scuola, salire le scale, percorrere i piani di sopra. Invece d'essere tutto nel grave soggetto che gli s'impone, si lascia condurre dalla sua fantasia attraverso la pittoresca varietà delle cose.

Ora c'è stata fin dal principio del Trecento una scuola di pittori toscani che di Giotto hanno saputo poco o nulla, che non hanno lasciato drammi, ma graziosi e leggieri racconti, che, non curandosi d'esprimere i sentimenti profondi ed austeri, hanno sentito delicatamente la grazia dei volti, l'eleganza

dei costumi, hanno goduto lo spettacolo variopinto del mondo come pochi Fiorentini faranno prima del Quattrocento. Questa è la scuola Senese. Noi non abbiamo trovato nelle storie di Sante conservate nella chiesa di Donna Regina, nè la semplicità, nè l'unità, nè la logica caratteristiche dell'arte di Giotto. Ma quelle pitture nelle quali gli episodi pullulano da lasciare dimenticare i soggetti principali, non ci ricordano la vita degli anacoreti, che fu dipinta da un seguace del Senese Pietro Lorenzetti nel Campo Santo Pisano [1]), e di cui il soggetto stesso non è altro che un seguito d'episodi? I Fiorentini non si fermavano nel descrivere le pompe d'uno sposalizio come quello di Santa Elisabetta. Invece si passino in rivista le scene della vita di San Martino, nella basilica superiore d'Assisi, opera squisita di Simone Martini [2]): quì si potrà notare qual posto occupi una cerimonia come l'armamento del giovane Santo a cavaliere, e si ritroverà lo stesso disinteresse dell'unità, la stessa ricerca del particolare più familiare. Martino sta pregando, mentre l'imperatore gli cinge la spada; ma nessuno se ne accorge, uno gli attacca gli speroni, un altro è intento a portare il cappello a lunga visiera del novello cavaliere. E, un po' indietro, riconosciamo i sonatori di Donna Regina, che attendono all'arte loro, e non si curano affatto nè del Santo, nè dell'imperatore. Infine, tutta quella vita di Santa Elisabetta, concepita in modo così diverso dalle composizioni giottesche, si crederà di rivederla quando si seguirà sui quadretti d'una cona d'altare, oggi conservati in parte nell'Accademia di Belle Arti in Firenze, ed in parte nel Museo di Berlino, la vita d'una Clarissa, di Santa Umiltà da Faenza. Gruppi e quadretti interi, come quello che raffigura la morte della Santa, sono pressochè identici a quelli che abbiamo osservati negli affreschi di Donna Regina; e la tavola, datata del 1316, è opera di Pietro Lorenzetti da Siena [3]).

---

[1]) Si sa che questo affresco è uno dei pochi nel Campo Santo, la cui attribuzione non sia stata nuovamente messa in questione (Vedi Igino Benvenuto Supino, *Il Campo Santo di Pisa*).

[2]) Crowe e Cavalcaselle, vol. III, p. 57 e seg.

[3]) Proveniente dal Monastero di San Salvi, presso Firenze, e falsamente attribuita dal *Catalogo* al fiorentino Buffalmacco. Crowe e Cavalcaselle invece assegnano il quadro ad Ambrogio Lorenzetti (vol II, pag. 78). Io seguo il parere autorevolissimo del signor Berenson e del signor Pératé.

II.

LE SCENE DELLA PASSIONE DI CRISTO

Certamente i confronti già istituiti non basteranno per imporre una convinzione, e forse sembrerà poco l' avere rilevato rapporti anche profondi fra una vita di Sant'Agnese e una vita di Sant'Elisabetta da una parte, e dall'altra una vita di San Martino, o quella d' un' oscura beata faentina. La rappresentazione della leggenda di Santi non era asservita a regole precise, e anche se si tratterà delle scene, della vita di Santa Caterina, si potrà trovare fra due rappresentazioni giottesche della leggenda differenze importanti. Ma tutt'altra sarà la precisione dei confronti, mettendoci innanzi a scene, per le quali Giotto ha fissata una tradizione, che s'impose a tutti i suoi discepoli e seguaci, vale a dire, se la questione di composizione si risolverà in una quistione d'iconografia.

Si sa che la chiesetta dell'Arena, santuario dell'arte di Giotto, contiene, come la chiesa di Donna Regina, un séguito di scene della Passione, nonchè un Giudizio finale. L'ingegno drammatico del sommo creatore stabilì con quella sua storia della vita di Cristo una specie di canone che successe al canone bizantino, e venne seguìto dai pittori fiorentini in modo da fare credere che ognuno di essi portava con sè tutta l'Arena nel taccuino. Ora anche dal più rapido confronto, risulterà l' assoluta diversità delle scene della Passione in Santa Maria Donnaregina, dalle stesse scene quali si vedono in Padova negli affreschi di Giotto, ovvero in Assisi negli affreschi di Puccio Capanna e d'altri Fiorentini. Nella chiesa Napoletana, la vita di Cristo non è più divisa in scene semplici, di cui ognuna è un dramma: essa viene *narrata*, come la storia vicina di Sant'Elisabetta. I bambini, che precedevano Sant'Agnese sulla via d'ignominia, seguono Cristo che s'incammina verso il Calvario, e li vediamo sfilare in tre quadri successivi. I gruppi sono confusi, la folla compatta, le architetture complicate, come nelle storie delle Sante. Le dodici apparizioni di Cristo risorto vengono ripartite fra tre quadri, e sette se ne vedono riunite in un

solo. Anzi potremo notare altre particolarità che neppure abbiamo rilevate nella vita di Sant'Elisabetta: una stessa casa, quella del gran sacerdote, figurata in un quadro, viene riprodotta nel quadro seguente, come per meglio far vedere che ogni quadro non forma che un tutto, che ogni scena non è che parte d'un seguito, e che attraverso la cornice inutile si continua un *racconto*. Questa Passione, secondo la fiorita *Leggenda Aurea*, piuttosto che secondo la severità evangelica, appare davvero come un lungo corteo interrotto da qualche sosta: è nel senso più stretto della parola una « Via Crucis ».

Se vorremo incontrare rappresentazioni della Passione di Cristo analoghe a quanto ci offre la chiesa di Donna Regina, dovremo lasciare l'Arena e trasportarci nella basilica inferiore d'Assisi, e proprio nel braccio sinistro della crociera. Ivi troveremo sulle pareti e sulle volte il séguito di scene della Passione, che più di ogni altro in tutta Italia somiglia a quello che stiamo studiando. Questi affreschi d' Assisi non sono opera d' un giottesco, ma d' un Senese, del narratore stesso della vita di Sant'Umiltà, Pietro Lorenzetti [1]). Vi troviamo la stessa molteplicità di figure che ci ha colpiti nei quadri di Donna Regina, con una ricchezza ancora più ingegnosa d'architetture e di costumi; troveremo pure le scene ordinate presso a poco nello stesso modo, sempre diverse dalle composizioni austere ed espressive dell' Arena. Eppure Pietro Lorenzetti conosceva certamente le opere di Giotto. Per esempio, il maestro fiorentino aveva tutto capovolto il gruppo tradizionale di Cristo che lava i piedi di San Pietro, nell' ultima Cena, e gli aveva prestato un significato più profondo col cambiare anche il momento nel quale veniva a compiersi l' azione. Cristo, nelle miniature bizantine s' inchina verso San Pietro seduto che porta la mano alla testa con un gesto di stupore. Giotto ha rappresentato il Salvatore, non più nel momento che sta per lavare i piedi dell'Apostolo, ma quando già San Pietro ha detto: « No, giammai tu mi laverai i piedi ». Cristo è inginocchiato; guarda l'Apostolo in faccia ed alza il braccio con gesto solenne che sembra d'accompagnare la grande lezione d'umiltà: « Amen, Amen, ve lo dico, il servo non è più grande del Signore suo, nè l'Apostolo più grande di quello che l'ha mandato. Se voi sapete queste cose, siete felici, purchè voi le adempiate » [2]). Pietro Lorenzetti ha radunato gli apostoli in un edificio poligonale di architettura ricchissima e leggerissima con statue imitate dall'antico; ma egli ha copiato esattamente il gruppo giottesco. In Donna Regina invece ritroviamo il gruppo bizantino (quadro n.° 1): Cristo è muto, e si vede il solo fatto, senza udire il precetto che ne indica il senso spirituale.

Mi sentirei d'affermare che nell' intera serie delle scene evangeliche conservate nella chiesa napoletana non c' è neppure uno di quei ricordi di motivi giotteschi che s' insinuano perfino in qualche opera del più puro stile

---

[1]) Si legga la stupenda analisi di questa serie d' affreschi fatta da Crowe e Cavalcaselle (vol. III, p. 194 e seg.)

[2]) Giovanni, XIII; 17.

senese. Lo so bene che mi si obietteranno due gruppi di Donna Regina, che davvero sono pressochè identici ai gruppi corrispondenti dell'Arena: il Cristo colla Maddalena del « Noli me tangere », e il Cristo con i due angeli dell'Ascensione. Ma chi può dire che Giotto inventò questi due motivi, e ch'egli stesso non li abbia presi da una fonte alla quale il pittore di Donna Regina pure poteva attingere? Non è questo il luogo di far vedere come il gran creatore abbia saputo approfittare della tradizione colla quale egli rompeva. Quando trovava nell'iconografia bizantina idee drammatiche che non sapeva come tradurre in modo più semplice e più forte, Giotto copiava. E per il « Noli me tangere », sarà anche inutile per noi svolgere gli Evangeliari bizantini: il motivo tal quale lo troviamo nell'Arena, e ce l'offre pure un maestro che non è sospetto d'avere mai imitato Giotto, il senese Duccio di Buoninsegna, in uno dei quadri della Passione che ornavano un lato della famosa « Maestà » dipinta per il Duomo di Siena [1]).

Quanto all'Ascensione dell'Arena, forse più d'uno rimarrà meravigliato se verrà a sapere che questa nobilissima composizione non è affatto una creazione di Giotto. Si tratti dell'Ascensione di Cristo che si vede in Padova, o anche del San Giovanni rapito in cielo di cui si scorge ancora l'antico contorno sotto le ridipinture che disonorano gli affreschi della cappella Peruzzi in Santa Croce di Firenze, tutti ammirano come trovata stupenda di Giotto quella figura in atto di salire verso cielo, veduta di profilo, colle pieghe gonfie del mantello che sostengono il corpo come ale, e quella linea obliqua che taglia il quadro, dando l'idea d'un movimento repentino e leggierissimo. Ebbene, questo pure è un motivo bizantino, e nell'arte Toscana già lo troviamo prima di Giotto. L'Ascensione dell'Arena non è altro che un'imitazione diretta dell'Ascensione che si vede nella basilica superiore d'Assisi, e che fa parte del ciclo d'affreschi eseguiti alla fine del secolo decimo terzo.

Dunque, le due sole storie della Vita di Cristo che in Donna Regina potrebbero passare per ricordi di Giotto già esistevano tali quali nella grande tavola di Duccio, o negli affreschi che vanno sotto il nome di Cimabue. Se una delle numerose scene evangeliche conservate nella chiesa napoletana, non troverà confronto nella serie già ricca delle pitture di Pietro Lorenzetti in Assisi, lo troverà nel seguito ancora più ricco dei quadretti dipinti da Duccio. Tale scena nell'opera meravigliosa del primo grande maestro senese pare sia stata riprodotta minutamente dal pittore di Donna Regina. Così, per esempio, nella Flagellazione avanti al Gran Sacerdote, e sopra tutto nell'Ecce Homo, nel palazzo di Pilato: tu ritrovi, nella grande miniatura dal fondo d'oro come nell'affresco pressochè monocromo di Napoli, Cristo seduto da tre quarti, rivestito dello stesso mantello, insultato dagli stessi servi, mentre gli stessi Ebrei gridano *abbasso;* il Procuratore che assiste sulla destra ha lo stesso profilo

---

[1]) Si veda l'articolo del Signor Pératé: *Duccio di Buoninsegna,* nella *Gazette des Beaux-Arts.* Il quadro oggi è conservato nell'Opera del Duomo.

da medaglia, lo stesso paludamento, la stessa corona di lauro, la stessa barba leggiera [1]).

Infine, se qualche particolare da noi rilevato negli affreschi di Donna Regina manca nella doppia serie delle scene della Passione dipinte da Pietro Lorenzetti ovvero da Duccio, invano lo cercheranno nell'Arena. Qualcuno di tali dettagli è forse unico nella storia della pittura, come la Madonna che attacca il panno ai fianchi del Figlio spogliato per il supplizio, ovvero l'anima di Cristo che viene figurata dalla Colomba divina; queste potranno essere tenute per trovate personali del pittore. Il resto, cioè quello che non è aggiunto dall'artista stesso all'iconografia corrente, quello che non fa parte del patrimonio lasciato ai pittori Senesi, da Duccio e ancora più dai Lorenzetti e da Simone Martino, il resto, dico, è puramente bizantino. La tavola a semi-cerchio, che non si vede più nelle altre pitture del Trecento, è il solito « sigma » greco, quale lo ritroviamo nel quadro dell'ultima Cena, nei musaici del Battistero di Firenze [2]). La scena della Pentecoste sarebbe copia esatta d'un Evangeliario greco, se il pittore non avesse aggiunto in mezzo agli undici Apostoli la Madonna orante, e se invece della figurina misteriosa del vecchio « Cosmos » [3]), non avesse raffigurata la folla viva dei pagani.

Per le tre storie di Sante conservate in Donna Regina, abbiamo dunque cercato di provare come esse siano in contraddizione aperta con i principii dell'arte giottesca. Per le scene della Passione abbiamo mostrato come siano opere d'un pittore che nemmeno conosceva la rivoluzione portata nell'iconografia della storia Evangelica dall'ingegno di Giotto. Invece abbiamo rilevato stretti rapporti fra le pitture da noi analizzate in Napoli e le opere autentiche dei primi maestri della scuola senese, ed abbiamo potuto indicare la parentela che sembra unire l'autore dalle scene della Passione con Pietro Lorenzetti e Duccio di Buoninsegna. Ed ora lo studio iconografico d'un'opera ricca di dettagli e di problemi come il grande Giudizio Finale, ci permetterà di stabilire in modo definitivo quale tradizione rappresenti l'autore di quell'immensa composizione.

---

[1]) Lascio al lettore il piacere di moltiplicare questi confronti. Chi non fosse andato a Siena potrà consultare le fotografie recentemente eseguite dai fratelli Alinari (N. 9420-9430).

[2]) Anche nell'Ultima Cena dipinta nella Navata di Sant'Angelo in Formis. Vedi più basso.

[3]) *Guida della Pittura*, § 270.

Il Giudizio Finale.

III.

ICONOGRAFIA LATINA E BIZANTINA. ICONOGRAFIA ITALIANA. — SANT' ANGELO IN FORMIS E IL BATTISTERO DI FIRENZE. — IL GIUDIZIO FINALE DELL' ARENA. GIOTTO E DANTE. LA FIGURA DI LUCIFERO. — IL CAMPO SANTO PISANO: LA MADONNA TRIONFANTE. — LE ULTIME RAPPRESENTAZIONI DEL SOGGETTO NELLA PITTURA DEL TRECENTO. — IL GIUDIZIO FINALE DI DONNA REGINA E IL LIBRO DELL'ATHOS. — I CORI DEGLI ANGELI. LA DONNA DELL'APOCALISSE. — UN DOCUMENTO NUOVO PER LA « QUESTIONE BIZANTINA » NELLA PITTURA ITALIANA.

PRIMA cura nostra dovrebbe essere il rivolgerci di nuovo all'Arena, rilevare i motivi più caratteristici del Giudizio Finale dipinto da Giotto stesso, e poi confrontare i risultati di quest'analisi colla descrizione che abbiamo data del Giudizio Finale dipinto in Donna Regina. Se non che osservando nella cappella di Padova le scene molto più limitate e meno intricate del vasto quadro che in questa cappella, come nella chiesa Napoletana, occupa tutta la parete interna della facciata, potremmo essere tratti in inganno da qualche particolare d'origine assai antica che, ringiovanito di nuova vita, si troverà confuso colle più vive creazioni del Maestro. Occorre dunque, per sapere quel che davvero è di Giotto nell'ampia composizione, conoscere la tradizione che per questo soggetto egli trovò stabilita [1]). Per di più, ci sarà necessario per comprendere pienamente l'importanza storica dell'affresco di Donna Regina, farci un' opinione ragionata sulle questioni, ancora pendenti, che ha sollevate l' iconografia del Giudizio Finale nel medioevo.

La storia delle più antiche rappresentazioni di questo soggetto è stata nell'ultimo ventennio studiata in Germania con ispeciale interesse, perchè strettamente attaccata alla famosa « questione bizantina ». Aprì il campo il prof.

---

[1]) CROWE e CAVALCASELLE, nel descrivere l'affresco dell' Arena, non accennano neppure a questioni iconografiche (vol. I, p. 494-496).

Jessen con un importante studio sul Giudizio Finale prima di Michelangelo [1]. Pochi mesi dopo, l' illustre Springer tornò sull'argomento e precisò in modo magistrale la questione delle fonti scritte [2]. Infine, lo studio del Ch.mo Prof. Voss diede un riassunto dei lavori precedenti, presentò un elenco assai completo d' opere descritte ed analizzate con acume, e fece conoscere un testo liturgico d' importanza capitale per la rappresentazione del Giudizio nella pittura bizantina [3]. Poichè non è mio proposito di pormi a discutere con tali maestri della scienza archeologica, mi limiterò ad esporre brevemente i fatti accertati, e quelli che credo certi, per quanto riguarda l' iconografia del Giudizio Finale prima del Trecento.

Nelle numerose rappresentazioni di questo soggetto, si può attestare un fatto che già dovrebbe essere passato fra le idee correnti; voglio dire la coesistenza nell' arte del medioevo di due iconografie d' origine e di carattere diverso, una bizantina e una che si può dire latina [4]. Ambedue si trovano in possesso dei loro motivi caratteristici verso il Mille. Abbiamo, per questo secolo stesso, rappresentazioni notevolissime del Giudizio Finale, così nell' iconografia occidentale come nell'orientale.

L'esempio più spiccato d'un Giudizio Finale del Mille, che non sa nulla di modello bizantino, ce l'offrono gli affreschi della chiesa benedettina di San Giorgio nell' isola della Reichenau, sul lago di Constanza [5]. La Risurrezione dei morti e il Giudizio stesso formano l' intero quadro [6], senza che vi sia posto per l' ascensione degli eletti e la caduta dei dannati. Dalla terra, dove si aprono i sarcofagi, tu passi subito al Cristo colossale che, assistito dai dodici Apostoli seduti in tribunale, pesa le anime. Questa, come si vede, è una rappresentazione assai semplice, poggiata tutta sui testi evangelici, e su qualche profezia, come quella d'Ezechiele.

Quanto l' iconografia greca sia più ricca di strani particolari, lo fanno vedere le delicate miniature d' un Evangeliario del Mille, conservato nella Biblioteca Nazionale di Parigi (Ms. grec n.° 74) [7], come pure il grande Musaico del 1100 nella basilica di Torcello, presso Venezia [8]. Il Cristo seduto

---

[1]) *Dei Darstellungen des Weltgerichts bis auf Michelangelo;* Berlino, 1883, in f.°

[2]) *Das Jüngste Gericht. Eine Ikonographische Studie (Repertorium für Kunstwissenschaft,* VII, anno 1883, p. 375 e seg.).

[3]) *Das Jüngste Gericht in der Bildenden Kunst des früheren Mittelalters (Beiträge zur Kunstgeschichte,* vol. VIII); Lipsia, 1884, in 8.°

[4]) Springer, loc. cit., p. 404. « L'arte bizantina non può vantare per lo sviluppo della rappresentazione del Giudizio Finale nessun diritto di priorità, e meno ancora può dirsi che essa abbia formato l'arte occidentale sul suo modello ».

[5]) Si vegga in proposito la monumentale opera di F. X. Krauss, *Die Wandgemälde von Saint Georg zu Oberzelle auf der Reichenau;* Friburgo in Briszan, 1884, in f.°, p. 15-22.

[6]) Springer, loc. cit., p. 387.

[7]) Bordier, *Les Miniatures de manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale,* Parigi, 1886, in 4.°

[8]) Riprodotto varie volte, per esempio nell'opera citata del Jessen (Fotog. Naya, di Venezia), e nel libro del Ch.mo Prof. Diehl, *L'Art byzantin dans l'Italie Méridionale,* 1895, in 8.°. Si sa che

da Giudice non è più di statura colossale, nè più occupa il centro della composizione. Nell' iconografia latina il giudice siede sul trono ; nell' iconografia bizantina il giudice e il trono sono separati. Questo trono, non più semplice sedia, ma simbolo apocalittico, sormontato dalla Croce splendente, occupa il posto d'onore: i Greci chiamavano questa rappresentazione schiettamente greca la « Preparazione del Trono » per il giudizio e il Trionfo, ἡ ἑτιμασία τοῦ θρόνου: pare che sia una traduzione magnifica del Salmo nono [1]). Quanto al giudice, egli siede sopra un altro trono, ovvero, come a Torcello, sull' arco baleno, assistito dai dodici Apostoli, scortato dall'armata degli Angeli; e a destra e a sinistra del Pantocrator, la Panaghia e il Prodromo lo pregano inchinati. Questo secondo motivo familiare all' arte bizantina è chiamato la Preghiera, ἡ δεησίς. Dal trono stesso o dai piedi del Giudice corre un fiume di fuoco che trascina verso l'Inferno i reprobi. Nell'altro lato del quadro gli eletti stanno schierati in gruppi, divisi secondo una gerarchia degna della Corte di Bizanzio. Così al giudizio viene aggiunta una glorificazione di tutti i Santi [2]). Accanto agli Angeli che suonano le trombe, un Angelo svolge il rotolo del Cielo, sul quale sono figurati il Sole e la Luna. I morti risorti non escono soltanto dalla terra, ma pure dalle acque: i mostri dell'Aria e del Mare vomitano le loro prede [3]). Oltre a questi motivi essenziali [4]), una grande copia di figure accessorie chiama a sè l'attenzione dello spettatore. Avanti alla Porta del Paradiso, si vedono San Pietro colle chiavi e il Buon Ladrone colla Croce sulla spalla; poi la Madonna seduta che accoglie le anime salvate, ed i tre patriarchi che le ricevono nel grembo. Dalla parte dei reprobi le potenze infernali sono rappresentate da tre figure simboliche che fanno da raffronto ai tre vecchi del Paradiso, Hades, Thanatos e Abyssos.

Ricordi stranamente sformati dell'antichità classica si uniscono colla folla dei simboli apocalittici per gremire la terribile Apoteosi colla quale si chiude

---

il musaico di Torcello comprende due soggetti diversi: il Giudizio Finale, con figure di mezzana grandezza, e la Discesa nel Limbo, con figure colossali.

[1]) Cito le conclusioni d'un interessante studio del Dottor PAUL DURAND, *Étude sur l'Etimacia Symbole du Jugement dernier dans l'Iconographie grecque crétienne*, (Parigi e Chartres, 1837, in 8.°, p. 37): « L'ἑτοιμασία occupa il centro di tutti i quadri del Giudizio Finale in Grecia e sembra d'essere il nodo della composizione. — Quando si rappresenta l' ἑτοιμασία sola, essa viene destinata pressochè sempre a significare in modo abbreviativo le stesse idee come il quadro intero del Giudizio. Essa occupa allora nella chiesa la cima dell'arco trionfale, come nella Cappella Palatina di Palermo e nella Basilica di Monreale ».

[2]) Come gli eletti accompagnano l'Etimasia nel Giudizio Finale, così pure « la rappresentazione d'un Trono colla Croce, la Lancia e la Spugna si vede nel mezzo dei quadri greci che raffigurano la festa d'Ognissanti ». (P. DURAND, ibid.)

[3]) Qualche volta si vedono perfino figure simboliche del Mare e della Terra (DIEHL, loc. cit., pag. 108).

[4]) Si ritrovano tutti così nella miniatura del XIII.° secolo che è passata dalla raccolta Hamilton nella Biblioteca di Berlino, come nella miniatura di Parigi. Vedi l' opuscolo del VOSS, p. 52-55 e tav. I. La riproduzione di tanti particolari precisi mi pare che provi abbastanza, contro il parere del ch.mo scrittore, l'esistenza d'uno « schema bizantino ».

il dramma cristiano di questa Terra. È certo che i pittori greci, oltre all'avere riprodotti i particolari sparsi nel Vangelo, nei Profeti, nei Salmi e nella Visione di Patmos, si sono pure ispirati alla fantasia orientale delle omelie e degli inni. Il prof. Voss ha potuto indicare come fonte principale per l'iconografia greca del Giudizio Finale, le opere d'Eframo il Siro (X secolo), che tennero una parte cospicua nella liturgia di Bizanzio [1]).

Se poi lasciando i dettagli ed i motivi vogliamo esaminare il modo come viene ordinata la composizione, la troveremo generalmente divisa già secondo un ordine logico, in quattro strisce orizzontali, nelle quali la risurrezione dei morti trova posto al di sopra dell'ingresso del Paradiso. Siffatta divisione rimarrà tradizionale nell'arte bizantina fino al Mille Cinquecento e più tardi [2]).

Che vi fossero fino dal Mille due iconografie del Giudizio Finale affatto diverse sia per il numero delle figure che per la loro scelta, sia per il significato stesso del quadro, che per le fonti d'onde erano presi i particolari, è per noi cosa certa: c'era un' iconografia latina, molto semplice, che si potrebbe dire evangelica, e una iconografia bizantina assai complicata che si dovrebbe dire apocalittica.

Nelle due iconografie c'erano particolari simili che si spiegano facilmente colla similitudine delle fonti bibliche cui avevano attinte le due tradizioni artistiche. Così per esempio sul timpano del portone laterale della Cattedrale di Reims, esempio davvero classico dell'arte francese del 1200, tu ritrovi il seno d'Abramo, un uomo nella forza dell'età cui Angioli graziosi apportano nelle pieghe dei loro mantelli le piccole anime ch'egli raccoglie nel suo grembo, e la stessa figura tu la potresti vedere sulle pareti di parecchi monasteri dell'Athos. Ma ci sono altri motivi che appartengono in proprio alla tradizione greca o alla latina. Così l'Etimasia del trono, e l'Angelo che ripiega il rotolo del Cielo, sono rappresentazioni puramente bizantine; intanto che il Cristo colossale che campeggia in mezzo a figure minuscole come un' apparizione gigantesca e minacciante è una invenzione degli artefici del Nord.

Se uno di quei motivi caratteristici si trova dove non è il suo luogo, si può senz'altro ammettere un' influenza straniera. Così nessuno dubita di riconoscere l' imitazione di modelli greci nelle miniature della famosa Enciclopedia scritta ed alluminata, fra il 1159 e il 1175 dalla badessa Errada di Lansperg, l'*Hortus Deliciarum*, perchè vi si scorgono in varie scene apocalittiche occupanti pa-

---

[1]) Vedi pag 64 e seg.: « Ephraems Schilderung des Weltgerichts ».

[2]) Si veda il grande affresco della « seconda venuta di Cristo » (ἡδευτέρα τοῦ Κυρίου πάρουσία) nella « trapeza » (refettorio) attaccato alla chiesa del Convento di Dionysiu, riprodotto dal prof. H. Brockhans, nel suo libro: *Die Kunst in den Athos-Klöstern;* Lipsia, 1891, in 8.°, tav. 10. Altri affreschi simili esistono pure nei conventi di Diochiariu, Xenophontos e Lavra, e sono tutti, come il primo, del decimo sesto secolo (p. 144-146).

recchi fogli di seguito, motivi che spiccano, come i « primi padri » Adamo ed Eva, inginocchiati innanzi al Trono esposto [1]).

In ricambio, si avvertirà pure un' influenza dell' iconografia occidentale sopra quella orientale? È porre di nuovo la questione tanto discussa del Giudizio Finale di Sant' Angelo in Formis. Intorno a questo celebre affresco, posteriore di pochi anni a quello della Reichenau, anteriore di pochi a quello di Torcello, due opinioni contradittorie sono state sostenute. Il ch.mo professore F. X. Kraus, in un lungo e minuto studio della piccola basilica vicina a Capua, vede nel Giudizio Finale della chiesetta campana un esempio dell' iconografia occidentale così puro come il Giudizio Finale della badia tedesca [2]). L' illustre prof. Dobbert, riprendendo la questione nella stessa rivista d' Arte, ove era stato pubblicato lo studio del Krauss, non vede in Sant'Angelo altro che motivi e tipi bizantini [3]). Confesso che non mi riesce consentire pienamente nè coll'uno nè coll'altro dei due dotti avversarii. Concedo al Kraus che nel Giudizio Finale di Sant' Angelo non si riconosce neppure uno dei particolari bizantini più caratteristici: manca perfino il fiume di fuoco, cui viene sostituito un lampo a zigzag che circonda il gruppo dei dannati. Invece abbiamo nella chiesetta fondata dal famoso Abbate Desiderio di Monte Cassino il Cristo colossale dell'affresco della Reichenau, delle miniature tedesche, e delle sculture francesi. Ma d'altra parte, debbo appoggiare la tesi del Dobbert col notare che la disposizione del quadro in quattro strisce recisamente separate è proprio la disposizione bizantina. Secondo me, l' affresco di Sant' Angelo in Formis presenta questo interesse considerevole, di raffigurare il contatto delle due influenze orientale e occidentale, il prodotto delle lezioni lasciate dai maestri greci che furono chiamati da Desiderio colla tradizione latina di Monte Cassino. Questo campo messo fra due iconografie, e pure fra due stili, ha dato alle pitture della chiesa Campana un carattere originale, che volontieri direi già *italiano*.

Il fatto meglio ancora si apprezzerà se passeremo ad un altro Giudizio Finale ancora più celebre, benchè meno accuratamente studiato, quello del Battistero di Firenze. Si sa come i musaici che decorano la cupola ottagonata dell' edificio fossero cominciati nel 1225 da un francescano di nome Jacopo, di cui s' ignora la patria. Che poi, come asserisce il Vasari, sia venuto a lavorare nel Battistero un Greco di Venezia, chiamato Apollonio, nessun docu-

---

[1]) Vedi Christ Moritz Engelhardt, *Herrad von Laudsperg*, 1818, Stuttgart, 1 vol. in 8.° e 12 tav. in un fascicolo. Si sa come il pregevolissimo manoscritto sia stato distrutto nell'incendio della ricca biblioteca di Strasburgo (1871). Il Canonico K. Trübner ha intrapreso sin dal 1881 la pubblicazione in eliotipia di tutti i lucidi delle miniature ancora esistenti: i fascicoli già usciti non ancora contengono le scene apocalittiche.

[2]) *Die Wandgemälde von Sant'Angelo in Formis. Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, vol. XIV, 1893.

[3]) *Sant'Angelo in Formis.* Ibid., vol. XV, 1894, p. 124 e seg. 211 e seg. Il Dobbert analizza soltanto nella chiesa l'iconografia delle scene evangeliche, e non si ferma nel Giudizio Finale.

mento ne fa fede; nè si può seguire la cronologia d'un ciclo d'opere che fu il lavoro d' un intero secolo [1]). Basterà per altro, senza tener conto delle diverse mani e dei restauri, considerare il Giudizio Finale come opera del 1200. Il musaico appare a prima vista, tanto per lo stile come nei particolari iconografici, molto più bizantino che non era l'affresco di Sant'Angelo in Formis. La composizione è la stessa: ha i quattro ordini sovrapposti; ma insieme vi troviamo, i tre patriarchi seduti alla porta del Paradiso. Una particolarità del musaico del Battistero che, credo, non si ritroverebbe nè nell'iconografia occidentale, nè nell'orientale, è la presenza di due figure di Cristo, l'una sopra l'altra, un Cristo sedente e minacciante, uno dritto in piedi e benedicente. Non posso non pensare al musaico di Torcello, dove si vedono sovrapposti il Giudizio Finale e la Discesa nel Limbo, Cristo Giudice e Cristo risorto e glorioso. Ma la composizione del Battistero non è puramente bizantina: mancano i motivi essenziali, come il fiume di fuoco, come perfino l'Etimasia. L'artista mostra di non comprendere più i particolari tradizionali, e non dubita di trasformarli profondamente. La Madonna e il Precursore, invece di stare in piedi dai due lati di Cristo, siedono sul banco degli Apostoli. Il rotolo del Cielo nelle mani dell'Angelo diventa semplice banderuola sulla quale sta scritto: « Venite benedicti Patris mei. Possidete preparatum... ». E nel bel mezzo della composizione campeggia il Cristo colossale delle miniature e delle sculture di Germania e di Francia. Dunque, non vi sono nel Battistero i motivi bizantini più caratteristici, ed insieme vi è un motivo d' origine latina. Mi pare che questo basti per stabilire che il musaico della chiesa fiorentina, imitato da composizioni greche, e molto probabilmente dal musaico di Torcello, sia pure opera *italiana*.

Questo viaggio da chiesa in chiesa e dall' oriente all' occidente deve condurci alla Cappella dell' Arena. Col vocabolario iconografico che ci siamo formati, potremo comprendere quel che ci dirà l'affresco di Giotto. Era naturale che il maestro, nel pieno vigore degli anni, si ricordasse a Padova del musaico che aveva visto risplendere nel « bel San Giovanni » [2]). Di certo, l'affresco dell'Arena rammenterà il Giudizio Finale del Battistero, ed apparirà nello stesso modo come traduzione italiana d' una composizione bizantina. Il maestro ha soltanto soppressa la divisione artificiale in iscompartimenti rettangolari che rompe l'unità dell'imponente scena. Ma, quel che forse desterà meraviglia, è che vi sono nel Giudizio Finale dell'Arena particolari bizantini, che non erano nel Battistero. Per esempio, Giotto reintegra nel suo quadro le schiere degli eletti e il fiume di fuoco; e pur sopprimendo il trono dell'Etimasia, ne segna il posto tradizionale con un' alta croce, sostenuta da due Angeli. Egli

---

[1]) I Musaici del Battistero di Firenze aspettano ancora uno studio critico. Il riassunto degli scarsi documenti e degli antichi libri fiorentini si troverà nell' elegante volume del GRUYER, *Les Œuvres d'Art de la Renaissance Italienne au temple du Saint Jean*, Parigi, 1875, 8.°, p. 7-22.

[2]) DANTE. Inferno, XIX, 17.

conserva pure il rotolo stellato, benchè lo releghi al di sopra della finestra trifora, dove due Angeli, dritti in piedi come guardie, lo tengono svolto [1]. Dobbiamo per forza ammettere che Giotto abbia conosciuto rappresentazioni bizantine o italo-bizantine del Giudizio Finale, oltre quella del Battistero. Ma dalla tradizione orientale, quale gli era pervenuta attraverso il musaico di San Giovanni e da qualche miniatura, il maestro ha eliminato, secondo la legge dell' ingegno suo, tutto ciò che per lui non aveva più un senso forte e profondo. Non vediamo più i tre vecchi, nè le bestie dell'aria nè del mare; perfino la Madonna e il San Giovanni, che già nel Battistero si confondevano coll'adunanza degli Apostoli, sono spariti. Perciò il Giudizio Finale dell'Arena si può dire una composizione bizantina, ma per metà vuotata di motivi bizantini.

A parte quello che Giotto ha abbandonato dell'antica tradizione, quello che vi ha aggiunto di suo è poco. In quell' immenso quadro, dove il maestro ha fatto sorgere, fra il tribunale degli Apostoli e tra la folla degli eletti, uomini d'una vita così energica e d'una maestà così virile, io credo che ci sia una sola figura che nell' iconografia del soggetto si possa dire sua creazione. Ed è la figura del grande Lucifero ignudo, che divora i dannati. Noi lo ritroviamo, è vero, più vecchio e più mostruoso, nell' Inferno del Battistero: ma la maggior parte dei critici ammettono che questa figura, sproporzionata a tutto quello che la circonda, disegnata con tutt' altro stile, sia un'aggiunta del Trecento [2]. Il Lucifero del musaico lungi d'essere modello di quello dell'Arena, ne sarebbe piuttosto un' imitazione. Molti hanno creduto che « lo Imperador del doloroso regno » [3], quale appare nell'Arena fosse traduzione del concetto di Dante svolto dal poeta al suo amico, quando s'incontrarono ambedue a Padova nel 1306. Ma esistono frammenti d'un Giudizio Finale dipinto da Giotto in Firenze prima che il pittore partisse per il Veneto, e prima che il poeta fosse partito per l'esilio; e sono quelli dell'affresco rovinato che ornava la cappella del Bargello. Non ho creduto di studiarvi l' iconografia giottesca del Giudizio Finale, perchè riesce troppo difficile ricercarne sulla parete scrostata i particolari. Ma due figure vi si riconoscono chiaramente: l'una è il ritratto di Dante [4], l'altra è un Lucifero simile a quello dell'Arena, anzi forse più « dantesco », perchè ha le tre teste quando nell'Arena ne ha una sola. Ora niuno

---

[1] Tanto per fare accettare queste lunghe ricerche, debbo mostrare come esse siano necessarie. Il rotolo del cielo viene così descritto da Crowe e Cavalcaselle: « Nell' alto ai lati del finestrone stanno uno per parte sopra nuvole ritti in piedi due angeli con ali e vestiti da guerrieri, i quali aprendo come due grandi cortine o muraglie che finiscono con due torri, scoprono da una parte il sole e dall'altra la luna ». (Vol. I, p. 494).

[2] Crowe e Cavalcaselle, p. 301.

[3] Inferno, XXXIV, 28.

[4] Per questo ritratto, che fu barbaramente ridipinto pochi giorni dopo della scoperta, nel 1870, si vedano le opere recenti del Prof. F. X. Krauss, *Dante, sein Leben und sein Werk, seine Verhältniss znr Kunst nnd zur Politik*, Berlino, 1897, in 4.°, p. 158 e seg.; e del prof. Ludwig Wolkmann, *Iconografia Dantesca*, Lipsia, 1897, in 4.°

può ammettere che nell'anno 1300 Dante, appena pervenuto « nel mezzo del cammin » della sua vita, avesse già nella mente il concetto d'una raffigurazione dell' Inferno [1]). Ben piuttosto crederei, come pensa il Jessen [2]), che il pittore abbia suggerito al poeta l'immagine del principe dei demoni, tipo del Lucifero che già si trovava nell'arte bizantina. Il Lucifero è semplice variante della figura dell'Hadès che tiene in grembo l'Antecristo. E se Nicola Pisano il primo aveva data maggiore importanza alla personificazione dell' Inferno; Giotto ingrandirà ancora il vecchio terribile del pulpito di Pisa, in modo da farne una figura nuova, trasformando l'antico simbolo rilegato in un angolo dei quadri, nel Gigante infernale più grande del Giudice Celeste.

Che poi Giotto, chiamato a Napoli dopo la morte di Dante, vi abbia dipinto nella chiesa di Santa Chiara un' Apocalisse, « secondo le idee » del suo amico, Vasari lo ha riferito [3]), ma non possiamo far congetture intorno ad un'opera che da due secoli è interamente distrutta [4]). Dopo il Giudizio Finale dell'Arena, non conosciamo più alcuna rappresentazione d'altri simili soggetti nelle opere di Giotto.

Fra tutte le composizioni del maestro fiorentino, il Giudizio Finale credo che sia stata quella che meno fedelmente venne riprodotta dai Trecentisti. Difatti il grande Giudizio che si vede nella chiesa della badia di Pomposa [5]), benchè di pretto stile giottesco, benchè s' accosti alle scene evangeliche che ricordano direttamente i modelli dell' Arena, sembra piuttosto riproduca direttamente la composizione del Battistero fiorentino. E oltre alle divisioni orizzontali, al gruppo dei tre Patriarchi; vi si scorgono perfino le due figure di Cristo, una sedente e colossale, l'altra in piedi e più piccola. Solo il grande Lucifero dell' Inferno rimane a ricordo indiretto dell'affresco di Padova. L'unica imitazione esatta del Giudizio Finale di Giotto esistente in Italia è l'affresco mediocre che decora l'arco trionfale della chiesa di S. Maria Maggiore, in Toscanella, presso Viterbo. Si riconosce come il pittore locale, che ha eseguito quel lavoro dozzinale nella prima metà del Trecento, abbia cercato di riprodurre il modello dato dal maestro, fino a rappresentare il donatore, certo *Secundianus*, inginocchiato in mezzo al quadro sotto la grande Croce, come Giotto aveva rappresentato Enrico degli Scrovegni in atto di presentare la Cappella da lui fondata alle tre formose Virtù.

---

[1]) Vedi l'opera citata del Kraus, p. 646. S'abbandona adesso, anche in Italia, l'inverosimile tradizione secondo la quale Giotto sarebbe stato una specie d'illustratore della *Divina Commedia*, prima anche che Dante l'avesse scritta.

[2]) *Die Darstellung des Weltgerichts bis auf Michelangelo*, p. 44.

[3]) Ed. Milanesi, t. I.

[4]) Vedi il mio articolo nei *Mélanges de l'École de Rome* (1898): *Sainte Claire de Naples, l'Église et le Couvent des religieuses.*

[5]) In mezzo alla laguna, a un'ora e mezzo da Comacchio. Si veda Crowe e Cavalcaselle, (II, 63), che mettono innanzi il nome d'un certo Cecco da Firenze, e la data del 1316.

Ad ogni modo, non si può parlare d'un' iconografia *giottesca* per il Giudizio Finale, così come si può per le scene evangeliche. Una sola figura, quella di Lucifero, cui il maestro aveva prestata una nuova importanza, viene riprodotta da tutti i pittori fino al Quattrocento. Ma, mezzo secolo dopo che Giotto ebbe dipinto l'affresco dell'Arena, il Giudizio Finale del Campo Santo Pisano [1]) aveva sconvolta la disposizione bizantina da lui conservata, aveva soppressi i dettagli bizantini riprodotti nel Battistero, nell'Arena, alla Pomposa, ed introdotti motivi del tutto nuovi. La Croce stessa, ultimo avanzo dell' Etimasia, scompare a Pisa: il pittore la sostituisce con quel gruppo stupendo dei quattro Angeli minaccianti ed insieme spaventati, che con l'intreccio dei loro corpi e delle loro ale disegnano una croce vivente. L'importanza data alla topografia dell' Inferno ed ai particolari dei supplizii mostra chiaramente l'influenza del poema dantesco [2]), ed annunzia quella illustrazione dei cicli infernali che sarà l'affresco d'Andrea Orcagna, a Santa Maria Novella [3]). Finchè alterandosi profondamente lo stesso motivo centrale del Giudizio, nel suo senso cristiano, accanto al Cristo maledicente si porrà la Madonna, che non più implora, ma che assiste alla sentenza ormai irremissibile, alla sinistra del Figlio, vestita anch'essa da Regina colla corona in testa, seduta come il Re celeste sull'arcobaleno in una grande mandorla raggiante.

Il gruppo di Cristo e della Madonna in gloria fu anche riprodotto dal senese Taddeo di Bartolo nella Collegiale di San Gimignano; ma egli ricoprì il resto della parete colla folla degli eletti e degli Angeli musicisti, e in questo Giudizio Finale appena v' è posto per l' Inferno. E poi nei primi anni del Quattrocento il pittore che decorò la Cappella Amorini, in San Petronio di Bologna, divise recisamente il suo grande affresco in due parti [4]). A basso un Giudizio Finale col Lucifero giottesco; e sopra il gruppo dell' Incoronazione della Madonna, col Padre Eterno che benedice Maria e Cristo.

Possiamo ora seguire la storia del Giudizio Finale nella pittura italiana prima di Giotto e dopo di lui nel Trecento. La composizione della scena in quattro ordini rimase conforme alla tradizione bizantina fino all'affresco dell'Arena. Ma nella basilica di Sant'Angelo in Formis già mancano tutti i particolari d'origine orientale, e nel Battistero di Firenze abbiamo notato l'as-

---

[1]) Si conosce il libro del Ch.mo Cav. Igino Benvenuto Supino; *Il Campo Santo Pisano;* Firenze, 1897, in 8.°, che dà l'ultimo stato delle numerose questioni. Vedi pure l'Ampère, *Voyage Dantesque,* p. 50-52.

[2]) G. Trenta ha esagerato alquanto l'ispirazione dantesca dell'Inferno del Campo Santo; ma egli giustamente confronta la rappresentazione del Canto IV del Purgatorio degli invidi, col canto XXXII dell'Inferno, degli irati col Canto VII dell' Inferno, dei golosi col Canto XXIII del Purgatorio (L'*Inferno di A. Orcagna... in relazione coll'Inferno di Dante,* Pisa, 1891, in 8.°).

[3]) Il Volkmann ha pubblicato una miniatura d'un Codice di Dante conservato nella Biblioteca Nazionale di Parigi (n.° 74) che pare sia contemporaneo delle pitture di Santa Maria Novella, e illustra colla stessa minutezza le terze rime. (*Iconografia Dantesca,* Tav. 2, p. 37).

[4]) Una riproduzione su tavola di questo Giudizio Finale che forse sarà della stessa mano come l'affresco si vede nel Museo di Bologna.

senza di molti motivi greci, colla presenza d'un motivo « latino », il Cristo colossale. Giotto mette a profitto varii modelli italo-bizantini, ma riduce la rappresentazione tradizionale ad un semplice schema. E mentre finisce col sopprimere tutte le figure che ancora lasciavano indovinare la loro origine orientale, v' introduce nell' Inferno la figura nuova del gigantesco Lucifero, che oramai troverà posto in ogni Giudizio Finale del Trecento, come nel poema di Dante. Poi coll'affresco del Campo Santo, appare un motivo d'importanza capitale, quello della Madonna in trono, che sulla tremenda scena fa raggiare la serenità d'una gloria pacifica. Abbiamo, credo, stabilito così un criterio preciso per determinare se la rappresentazione toscana del Giudizio Finale da noi rinvenuta in Napoli discenda dall'Arena, ovvero, forse, dal Campo Santo. Troviamo in Donna Regina il Lucifero e la Madonna in trono?

Il lettore già avrà risposto di no. Nell' Inferno di Donna Regina non v' è, all' infuori dei dannati e dei diavoli, altro che la piccola fortezza che forma il centro del globo, ed il drago apocalittico dalle cento teste. Il pittore che ha lavorato nella chiesa napoletana non cercava, come quello di Pisa, di figurare i cerchi infernali con mura di rocce nude; le bolge dalle quali escono le sole teste dei dannati già si vedevano tali quali nelle più antiche pitture greche. Nè Giotto, nè Dante sono passati sopra quell'arte.

Chi vuole seguire la descrizione del Giudizio Finale di Donna Regina, quale l'abbiamo abbozzata, chi vuole identificare anche le figure alle quali non ci è riuscito imporre un nome, osservi la miniatura già citata dell' Evangeliario greco di Parigi, e si prenda pure in mano la Guida dei Pittori, quale venne redatta nella seconda metà del Quattrocento sul monte Athos [1]).

Ritroviamo prima nella chiesa napoletana, sotto la loro forma primitiva, i pochi avanzi dell' iconografia bizantina rimasti nell'Arena e alla Pomposa; poi si presentano uno ad uno tutti i particolari che l'arte toscana già aveva eliminati dai musaici del Battistero. Vediamo il fiume di fuoco carico di dannati. Il grande rotolo del Cielo, col sole e la luna, è tornato nelle mani dell'Angelo che lo deve svolgere. La Croce non è più sola e senza appoggio come nell' Arena: essa si erge al di sopra del Trono, soltanto trasformato in altare. Dai due lati del Giudice stanno la Panaghia e il Prodromo, le mani alzate verso Cristo, col gesto orientale dell'adorazione. I morti non escono dai sarcofagi, come nell'Arena e sulle porte delle chiese del Nord, ma si sono radunati, come a Torcello, i mostri della terra, del mare, e dell'aria che rendono i corpi divorati.

---

[1]) Per la data e il valore di questo famoso libro, consento pienamente col parere del Ch.mo Prof. H. Brockaus (*Die Kunst in den Athos-Klöstern*, p. 158-162). Uso la traduzione del Didron, *Manuel d'Iconographie Chrétienne*, Parigi, 1845; in 8.°, nonchè l'edizione del Constantinido (Ἑρμηνεῖα τῶν Ζωγάφων, Atene, 1885 p. 261 e seg., in 12.°) I pittori greci hanno comunemente confuso i due soggetti artificialmente separati dal redattore della Guida: la seconda venuta di Cristo e il Giudizio universale (§ 347, περὶ τῆς δεύτέρας παρουσίας τοῦ Ἰήσου χρίστου. — § 348, περὶ τοῦ πάγκοσμίου δικαστηρίου; 172-176).

Vi sono i tre Patriarchi, v'è il buon Ladrone. A capo di tutti i Santi vengono i due primi padri, οἱ προπατόρες, e poi seguono le file nell'ordine del manuale greco, appena modificato per dare accesso negli ultimi gruppi ai reali d'Angiò. Nel primo ordine, dopo Adamo ed Eva, ecco i Patriarchi e i Profeti, nel secondo, i Gerarchi, i Martiri, gli Asceti; nel terzo i Santi re e le Sante regine. La donna nimbata e coronata da croce, che addita agli eletti l'ingresso della città beata, è Maria, che nell'Evangeliario del Mille tu vedi già a questo stesso posto. Solo al San Pietro che le doveva stare vicino, è stato sostituito Cristo in persona. Dei Profeti che nel quadro centrale non abbiamo potuto riconoscere, il libro dell'Athos ci darà i nomi; e potremo perfino restituire le epigrafi che non più si lasciano leggere sui cartelli. Isaia, che sarà forse quel vecchio a sinistra del buon Ladrone, diceva così: « Il Signore verrà per il Giudizio con gli anziani del popolo e con gli archonti ». Più basso, vediamo riuniti i quattro altri Profeti che devono assistere alla seconda discesa di Cristo e al Giudizio Universale. Joel dice: « Sono stati riuniti e mandati tutti i popoli nella valle di Josaphat ». Daniele dice: « Stavo attento a quel che vedevo, quando i troni furono messi a posto, e l'Anziano dei giorni siedette ». Malachia dice: « Ecco viene il giorno ardente come una fornace, e consumerà tutti gli stranieri e quanti commettono l'iniquità ». E l'ultima figura, quella donna coronata di cui non sapevamo dire il nome, è la giusta Giuditta, ed essa dice: « Il Signore Onnipotente li castigherà nel giorno del Giudizio e darà la carne loro al fuoco ed ai vermi ».

Quella serie dei Profeti non ancora si trova dipinta nell'Evangeliario del Mille, nè appare sul musaico di Torcello. Viene segnata soltanto nel libro dell' Athos. Cosa davvero notevole, le pitture di Donna Regina danno rappresentazioni dei Profeti, e segnatamente della Profetessa Giuditta nel Giudizio finale, di molto anteriori alle più antiche rappresentazioni bizantine di queste figure, quelle che si vedono nelle pitture del Cinquecento conservate in quattro monasteri dell'Athos. Forse la chiesa napoletana potrà fornire dati nuovi ed inaspettati per la storia stessa dell'iconografia bizantina e la questione della Guida dei Pittori. Per noi basterà avere notato che in quel Giudizio Finale si mostrano non solo i motivi che si ritrovano nelle opere bizantine anteriori al Trecento, ma pure i motivi greci di cui non si conoscono esempi in Grecia se non due secoli dopo. Mancano i soli tre simboli pagani dell' Inferno, ai quali non allude più il libro dell' Athos, e che forse fin dal 1200 erano spariti dall' iconografia bizantina.

Ma non si deve vedere nell'artista che ha ordinato ed eseguito la vasta composizione, e vi ha sparso ad una ad una pressochè tutte le figure segnate nella Guida dell'Athos, un copista volgare, senza libertà nè personalità. L'affresco di Donna Regina, benchè sembri riprodurre le indicazioni del Manuale greco, è tutt' altro che l'ingrandimento d' un foglio miniato d' Evangeliario bizantino. Il pittore ha cambiato il significato di talune figure bizantine. Per esempio il San Pietro, che doveva accogliere i beati alla porta del Paradiso,

viene trasformato in un Cristo dal nimbo crocifero, che loro fa da guida. Tal'altra figura si trova spostata, come il buon Ladrone che dalla porta del Paradiso dove aspettava gli eletti insieme con San Pietro e colla Madonna, viene a stare, colla sua croce sulla spalla, vicino alla grande Croce gloriosa. E così pure tale scena ha lasciato il posto tradizionale per riceverne uno più logico: le bestie che rendono i corpi risorti invece di formare due schiere indipendenti nel mezzo del quadro, fra cielo e terra, vengono riunite nel quadro centrale, sopra la serie dei Santi padroni. Infine, l'artista, così curioso dei particolari bizantini, ha recisamente capovolto ciò che si potrebbe chiamare l'architettura della composizione bizantina. S'è detto come, nelle rappresentazioni greche del Giudizio Finale, i gruppi vengono disposti in quattro ordini separati da strisce orizzontali. Ora il pittore di Donna Regina non si contenta di sopprimere, come pure aveva fatto il Giotto, le bende colorate che sottolineavano le divisioni del quadro, ma, mettendo a profitto il campo felicemente partito che gli offriva la parete forata dalle due alte finestre, ha disposto ognuno dei tre quadri che formano le parti distinte della sua composizione in modo che l'occhio li possa seguire di basso in alto, ovvero d'alto in basso; per modo che la composizione bizantina confusa ed artificiale, ordinata sopra quattro strisce *orizzontali*, non più si riconosce in questa composizione chiara e ragionevole, nella quale i tre atti simultanei del dramma sono distribuiti in strisce *verticali*.

Rammentandoci l'uso che Giotto ha fatto dell'iconografia bizantina, già modificata dai primi artefici italiani, apparisce che il pittore di Donna Regina, pur usando d'un' analoga iconografia, se ne avvale in modo precisamente contrario. Giotto conserva il disegno d'insieme della composizione bizantina, ma elimina pressochè tutte le figure tradizionali; il pittore di Donna Regina conservandole tutte, muta radicalmente il senso *lineare*, e come l'*asse* della composizione.

Rimane da cercarsi dove il pittore di Donna Regina abbia trovato il modello del Giudizio Finale, ricco di motivi schiettamente greci, di cui egli ha modificato così liberamente la composizione e riprodotto così minutamente i particolari. Non penseremo al musaico di San Giovanni a Firenze, che già non bastava per fornire a Giotto gli scarsi dettagli bizantini che introdusse nell' affresco dell' Arena. C'è un solo rapporto fra la chiesa napoletana e il battistero fiorentino: nell'uno e nell'altro l'iconografia degli Angeli è simile. I costumi in Donna Regina non hanno la stessa pompa orientale, ma gli attributi sono perfettamente identici. In mezzo ai cori celesti che, segnati ciascun col suo nome, coronano la cupola di San Giovanni, riconosciamo perfino quelle piccole mandorle di luce che a Donna Regina i Troni tengono in mano come giuocattoli celesti. Ma questi sono particolari di cui qualunque copia d'originali greci valeva a fornire l'idea.

Immaginerà forse qualcuno che il pittore toscano abbia trovato quei particolari in Napoli stessa, che sotto gli Angioini poteva contenere ancora molte pitture bizantine? Di certo questo modello problematico non l'avrà fornito

l'antico edificio di Donna Regina, distrutto parecchi anni prima che il nuovo potesse venire decorato. Ma per ammettere questa supposizione, bisognerebbe andare contro a quanto si può sapere dell'arte in Napoli durante il Trecento. I pittori e gli scultori toscani venivano nella Capitale dei re Angioini da dominatori, e per essi l'arte locale, invecchiata e tornata all'infanzia, non esisteva. Se mai si trovavano in rapporto con qualche artista napoletano di mano esperta, gli imponevano la loro maniera e lo riducevano alla parte di semplice aiuto. L'arte locale, sotto re Roberto, era senz'altro assorbita dall'arte toscana. Davvero ho voluto indicare l'obiezione soltanto per evitare ad altri di formolarla: ma nessuno, credo, ammetterà che un toscano abbia, a Napoli, dipinto o scolpito in modo diverso da quello che avrebbe fatto in Toscana. Quando Crowe e Cavalcaselle hanno scritto di Donna Regina quel poco che ho citato, forse, vollero accennare a qualche maestro locale discepolo dei toscani; ma senza dubbio non ebbero in mente di dire che un toscano nell'Italia meridionale si ponesse a seguire la scuola bizantina.

C'è una sola figura che, per ragioni di divozione, e punto di arte, il pittore avrà potuto copiare da un modello napoletano: dico della strana figura della Madonna in atteggiamento d'orante che noi abbiamo ritrovata al di sopra del rosone [1]). Si potrà credere che quella figura colossale, la quale sembra di dominare tutta la chiesa, come padrona del luogo, sia stata riprodotta, secondo un desiderio delle monache, da qualche antica immagine venerata nel monastero di Donna Regina. Difatti esiste ancora nella Chiesa del Seicento una pittura a olio sopra tela, che sembra essere copia libera della Madonna Orante della chiesa vecchia, senza la testa nimbata del Bambino: come la pittura moderna è stata imitata dall'affresco del Trecento, questa ha potuto essere copiata da un'immagine già esistente nel monastero benedettino. E il mediocre quadro venerato ancora oggi come imagine di « Santa Maria Donna Regina », ci trasmetterebbe così un ultimo ed unico ricordo del monastero anteriore alla ricostruzione ordinata dalla regina Maria. Ma la nuova questione anch'essa si potrà risolvere con poche ricerche iconografiche.

Per quanto rare siano le rappresentazioni della Madonna colla figurina raggiante del Figlio nel grembo, pure se ne riconoscono in altre opere d'arte medievale, sia in Italia che altrove. Potrei citare un bassorilievo all'Annunziata di Lucca [2]); due altri sui timpani di porte di due chiese di Venezia, l'uno, conservato nel cortile del Museo Correr, del 1500, l'altro, del Quattrocento, oggi trasportato nel Museo di South-Kensington; un'invetriata del XVI secolo, copia di modello del XIII, di cui il Didron dà una riproduzione [3]); e perfino una statua del XVII secolo, a Chissey, nel Giura [4]). Ma in tutti questi

---

[1]) Vedi la fig., pag. 55.

[2]) SCHMARZOW, *S. Martin von Lucca;* 1890; p. 39.

[3]) *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu;* Parigi, 1843, in 4.° p. 287 e la nota.

[4]) *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques,* anno 1896. Cf. anno 1887, p. 18.

esempi della strana rappresentazione, si tratta soltanto d'una Vergine Annunziata (come a Lucca), o d'una Madonna in gloria. La Vergine Madre di Donna Regina, poggiata coi piedi sul globo, e che dietro la testa non ha l'aureola di stucco, sibbene il grande cerchio chiaro del Sole, è la Donna dell'Apocalisse, la vittrice del drago che abbiamo visto nella chiesa di sotto, con le sue sette teste di pantera. Essa dunque non è semplice copia d'un' immagine divota della Madre di Dio, una Μῆτερ Θέου, come se ne vedono tante sulle pareti di San Marco di Venezia; è una figura apocalittica che strettamente si rannoda coi motivi apocalittici del Giudizio Finale, come il rotolo del cielo e le ventiquattro figurine che accompagnano l'Etimasia. Nella Guida dei Pittori [1]), la descrizione della Madonna che appare al drago non fa parola del Bambino che vediamo a Donna Regina nel grembo della Madre. Ma il libro indica che al di sopra di Maria, due angeli volanti portavano una figurina di Cristo bambino nell'aureola. Il testo dell'Apocalisse era molto più brutale, e la figura di Donna Regina non fa altro che tradurne una parte: « Un grande segno apparve nel Cielo: una donna avvolta nei raggi del sole, la luna sotto i piedi, e una corona di dodici stelle sulla testa. Essa era incinta, e gridava, essendo nel travaglio e nei dolori del parto » (Apoc. VII, 1 e 2). Che l'iconografia bizantina abbia rappresentato la tremenda visione più fedelmente che non l'indica il redattore della Guida, lo mostrano antiche pitture slave, nelle quali di rimpetto alla Bestia dell'Apocalisse si vede la Madonna in atteggiamento d'orante, con i due Angeli che le fanno corteo e col Figliuolo nel grembo, una figura proprio identica a quella di Donna Regina [2]).

Non abbiamo dunque nessuna ragione d'ammettere che la Madonna gloriosa di Donna Regina sia copia d'un'immagine greca conservata in Napoli: questo è uno dei tanti motivi d'origine bizantina che l'artista ha portato con sè dalla Toscana. Ma qui c'imbattiamo in una questione molto più grave; che cosa si può pensare di quella influenza bizantina nell'Italia centrale, di cui le pitture toscane della chiesa napoletana, e segnatamente il grande e ricco Giudizio Finale, sono, forse, la prova più splendida?

Per rispondere alla questione, occorrerebbe trattare un soggetto di cui il Crowe e Cavalcaselle non sembrano di avere visto l'importanza, e la cui conoscenza non mi sembra abbia fatto nessun progresso fin dai tempi del Rosini e del d'Agincourt: voglio dire la storia della pittura italiana del medio

---

[1]) § 336. « La Panaghia, in alto sulle nubi, con veste porpurea ed ale d'angelo, e attorno al suo nimbo dodici stelle e, attorno ad essa, raggi di sole dalla testa fino ai piedi; e sotto i piedi di Lei la luna e di rimpetto a Lei un drago colore di scarlato con sette teste.... e sopra la Madonna due angeli che portano nell'aureola Cristo come bambino ». (Ed. Constantinido, p. 167).

[2]) Vedi Fedor Bousslaieff, *Manoscritti russi dell'Apocalisse* (in russo); Pietroburgo, 1884, in f.° tav. 67 e 156. Le imagini della bestia pure sono identiche all'imagine da noi veduta nella chiesa inferiore di Donna Regina. Debbo la comunicazione del pregevole e raro volume del Bousslaïeff all'illustre Eugène Müntz, cui sono lieto di potere rivolgere l'omaggio della mia profonda riconoscenza per i suoi dottissimi consigli.

evo prima di Duccio e di Giotto. Lo studio di non pochi affreschi interamente sconosciuti, che ho potuto fare nelle parti meno accessibili dell'Italia centrale, mi permetterà, spero, fra poco, di recare fatti nuovi, che forse metteranno qualche ordine nell'inestricabile confusione delle scuole e degli stili. Per ora mi limiterò a confrontare il Giudizio Finale di Donna Regina con quello di Sant'Angelo in Formis. Il lettore si ricorda come l'affresco del Mille non contenga nessun motivo bizantino, laddove l'affresco del Trecento li contiene tutti. Per quanto riguarda l'iconografia, il pittore toscano è molto più vicino ai greci che non erano i pittori di Monte Cassino.

Ripassiamo poi con un'occhiata i più antichi Giudizi Finali da noi analizzati: ci sono nel Musaico del Battistero motivi bizantini che non erano nell'affresco di Sant' Angelo in Formis, e ce ne sono altri nell'affresco dell'Arena che non erano nel musaico del Battistero.

Quanto al Giudizio Finale di Donna Regina, esso nei motivi isolati della composizione, può essere considerato come una copia fedelissima d'un modello simile a quelli che furono conosciuti da Giotto. Se ci rammenteremo Sant'Angelo in Formis, e di alcune altre pitture del 1100 che non posso tutte citare, dovremo ammettere che gli esemplari greci fossero sparsi in più gran numero e conosciuti più da vicino nell' Italia centrale anche nel Trecento, che non erano stati due secoli prima nelle provincie d' Italia che non si trovavano come la terra d'Otranto popolate da greci; ovvero nei paesi che non avevano ricevuto colonie di quei monaci basiliani, i quali di ogni laura e di ogni grotta loro fecero un piccolo studio d'arte bizantina [1]). Credo si potrebbe dimostrare che la Toscana abbia ricevuto nel corso del 1200 nuove e dirette influenze bizantine. I Greci del Vasari sono un mito che rappresenta un fatto. Basti per ora ricordarci di Duccio di Buoninsegna, che fu contemporaneo di Giotto e terminò il suo capolavoro nell'anno 1310. Il primo dei maestri senesi è pure l'ultimo degli italo-bizantini. Egli ha dato una grazia e una vita nuova a composizioni e a tipi copiati dalle opere di quei maestri greci che la storia ha così stranamente calunniati. Si confronti la « Maestà » nell'opera del Duomo di Siena, e segnatamente i quadretti dal fondo d'oro, coi musaici pressochè microscopici che decorano la copertura d'un Evangeliario del 1100 nell'opera del Duomo di Firenze [2]): lo squisito e prodigioso lavoro greco ha la stessa libertà di disegno, la stessa ricchezza di colore che

---

[1]) Si conosce a proposito della influenza artistica dei basiliani, il libro già citato del Ch.mo Prof. Diehl; l'*Art byzantin dans l'Italie méridionale*. Mi è riuscito aggiungere ai risultati importantissimi esposti dal mio predecessore e amico, qualche fatto nuovo che si potrà trovare indicato nell'opuscolo: *I monumenti medievali della regione del Vulture* (Supplemento alla *Napoli nobilissima*, settembre 1897); e in un articolo della rivista l'*Œuvre d'Art* (agosto 1897): l'*Art byzantin dans l'Italie méridionale; recherches nouvelles*.

[2]) Quest' opera d' esecuzione raffinata e di stile ammirevole, è descritta e riprodotta nel *Thesaurus veterum diptychorum* del Gori (Vol. III, p. 320-345; Supplemento, Tav. I e II), ed è stata più recentemente studiata da E. Müntz: *Les Mosaïques byzantines portatives* (*Bulletin Monumental*, 1886, p. 233).

si ammirano nella grande tavola del Senese. Per fare seguito alle scene evangeliche di Duccio, non si sono conservate le scene apocalittiche: il primo Giudizio Finale, che sia opera d'un maestro senese, o d'un discepolo formato alla sua scuola, è posteriore di quarant'anni alla Maestà; parlo dell' affresco del Campo Santo. Ma se si ritrovasse mai un Giudizio Finale che fosse opera di Duccio, o d'un suo discepolo, possiamo essere certi che vi noteremmo quei motivi bizantini che noi abbiamo riconosciuti nella chiesa di Donna Regina.

IV.

RIASSUNTO

È lecito oramai accertare, in breve riassunto, alcuni fatti:

1.° Per quanto riguarda l'iconografia seguita dai pittori di Donna Regina, sia nel Giudizio Finale che nelle scene della Vita di Cristo, non vi è traccia dell' iconografia giottesca, quale ce la presenta l' Arena di Padova. Invece i soggetti tradizionali vengono rappresentati dagli artisti che lavorarono in Donna Regina come lo sono in Toscana dai pittori senesi, e segnatamente dai Lorenzetti. I particolari, che non trovano confronti nelle opere di Pietro o d' Ambrogio, possono trovarli in quelle di *Duccio*, o direttamente nell'*arte bizantina*.

2.° Per la composizione delle scene, sia che si tratti delle storie evangeliche, o delle leggende di Sante, essa presenta quel carattere *narrativo* piuttosto che drammatico, proprio dei pittori senesi che non hanno subìta l'influenza personale di Giotto.

3.° Infine, i pittori di Donna Regina fanno mostra di quella ricerca dei particolari familiari e pittoreschi, di quel senso delicato piuttosto che potente della vita e del movimento, di quell'indifferenza per l'espressione dei pensieri gravi e profondi, che permettono di distinguere nel Trecento i pittori senesi, discepoli di Duccio e di Simone Martini, dai pittori fiorentini, « seguaci di Giotto ».

Perciò già avremmo diritto d'escludere gli artisti, di cui abbiamo studiato le composizioni, dalla scuola fiorentina, come dalla cosiddetta scuola napoletana, e potremmo chiedere per gli artisti di Donna Regina un posto nella storia fra Duccio e Pietro Lorenzetti. Ma occorre prima verificare insieme e precisare collo studio tecnico di figure isolate i risultati ottenuti collo studio iconografico delle scene, e quindi determinare coll' osservazione del disegno, della modellatura e dei tipi, le diverse mani che debbono aver lavorato al vasto ciclo di pitture.

Questioni Tecniche

IL COLORE. PERCHÈ GLI AFFRESCHI DI DONNA REGINA SONO MONOCROMI?
IL DISEGNO E LA MODELLATURA.
I TIPI. LE PITTURE DELLA CAPPELLA DEI LOFFREDI. LE DIVERSE MANI.

Nelle pitture di Donna Regina, come in ogni pittura, sembrerà evidente che si debbano studiare insieme o separatamente il colorito, la modellatura e il disegno. Ma ecco che ci manca subito uno dei fattori d'un' opera di pittura: il colore. Abbiamo notato come presso a poco gli affreschi da noi descritti siano monocromi. Qualche armatura o qualche elmo ritiene una tinta azzurra molto leggiera, qualche vestito è rosso o verde pallido, ma nell' insieme ogni quadro sembra una pittura a chiaroscuro, nella quale l'ocria gialla, riscaldata con un po' di sinopia, viene mescolata col bianco di calce. Per potere dunque ragionare dello stile e del disegno, occorre risolvere le questioni preliminari che c'impone quel particolare di tecnica, e domandarci se gli affreschi di Donna Regina furono dipinti a bella posta con quel colore unico, di semplicità monacale, ovvero se piuttosto non furono terminati, o infine se il colore non sia scomparso.

Si possono di certo citare altre pitture del Trecento lavorate a chiaroscuro; e, senza far parola delle figure simboliche di Virtù e di Vizii dipinte da Giotto nell'Arena, che, colla loro tinta grigia, sono evidenti imitazioni di bassorilievi, tutti conoscono il « chiostro verde » di Santa Maria Novella, dove lavorò, prima di Paolo Uccello, un maestro senese, seguace dei Lorenzetti. Un altro senese, Paolo di Neri, eseguì pure pitture monocrome nel chiostro del convento francescano di Lecceto [1]); ma egli usò anche la terra verde. Invece gli affreschi di Donna Regina sarebbero un esempio assolutamente unico d'una pittura a chiaroscuro interamente lavorata con ocria gialla. Nè questo basterebbe per fare

[1]) Milanesi, *Documenti per la Storia dell'Arte Senese*, vol. I, p. 30.—Crowe e Cavalcaselle, vol. III, p. 233.

abbandonare la nostra prima ipotesi, se un dettaglio non venisse a distruggerla. I fondi delle pitture, invece d' essere di colore più chiaro delle figure, sono perfettamente *neri*. Noi non possiamo ammettere che questi fondi tetri dovessero sempre rimanere visibili, ed infatti comprenderemo agevolmente l'origine loro se ci trasporteremo nella chiesa superiore d'Assisi.

Quì esistono ancora, nella crociera, i dipinti attribuiti a Giunta Pisano ed al Cimabue, ridotti dal tempo e dall' incuria a diversi gradi di rovina, che consentono di seguire i successivi momenti del lavoro. Ora ecco il modo come un pittore toscano della fine del 1200 eseguiva un affresco. 1.° Egli, dopo di avere messo a posto con uno schizzo sul muro stesso figure e gruppi, stendeva sulla superficie ch'egli voleva coprire in un dato giorno, un intonaco chiaro: 2.° lucidava il cartone sul muro intonacato con una punta che incideva leggermente lo smalto: 3.° riprendeva il tratto con pennello fino inzuppato d'ocria gialla, e poi col pennello grosso, stendeva una preparazione nera sopra tutto il fondo, tanto all' interno come all'esterno delle figure, pur senza cancellare il contorno: 4.° quindi modellava interamente il pezzo coll' ocria gialla e il bianco di calce: 5.° infine, passava le tinte delle carni (con varie preparazioni verdi e rosse) ed i colori vivi delle vesti. Nei dipinti d'Assisi i colori sono caduti in massima parte e gli affreschi generalmente si trovano nel quarto degli stadii da noi indicati, cioè sembrano, press' a poco come gli affreschi di Donna Regina, d'essere un chiaroscuro d'ocria gialla. Questa è propriamente, fino nei più minuti particolari, la tecnica greca, che per tradizione fu tramandata fino ai giorni nostri, e che il Didron vide usare sul Monte Athos da un diacono di mano espertissima nella chiesa di Ephigmena [1]).

I pittori di Donna Regina hanno conservato la tecnica greca che fu quella degli ultimi affreschi toscani del 1200, e non sanno della tecnica giottesca, molto differente, quale noi la troviamo minutamente insegnata nel libro del mediocre pittore fiorentino Cennino Cennini [2]). La tecnica primitiva pure si ritrova in una delle prime opere di Giotto, la vita di San Francesco, nella basilica superiore d'Assisi [3]), dove appare ancora in qualche parte sotto il colore caduto la figura accuratamente modellata colla preparazione giallastra: egli dipoi abbandonò il fare dei vecchi artefici, per disegnare col carbone sull' intonaco chiaro, senza oramai annegare le figure in quella strana atmosfera oscura,

---

[1]) *Manuel d'Iconographie Chrétienne grecque et latine*, Parigi, 1845, in 8.°, p. 66-67. La preparazione nera veniva chiamata προπλασμός. V. per questi problemi importanti, troppo poco studiati finora, la pregevole compilazione del Prof. E. BERGER, *Beiträge zur Entwickelung's Geschichte der Maltecknik*, Monaco di Baviera, 1897, in 8.°, T. III, p. 104.

[2]) *Il Libro della Pittura*, ED. MILANESI; Firenze, 1859, in 12.°; Capitolo LXVII, p. 43 e seg. Il capitolo principia così: « Col Nome della Santissima Trinità ti voglio mettere al colorire ».

[3]) Seguo il parere del THODE (*Franz von Assisi und die Anfänge der Renaissance*) che vuole vedere in questa serie d'affreschi l'opera di Giotto stesso, nella sua gioventù, e non affatto il lavoro di qualche oscuro scolare del Cimabue, come pretendono CROWE e CAVALCASELLE (Ediz. Italiana, vol. I, p. 343).

prima di farle uscire chiare e vive. Quanto ai pittori senesi, non m'è riuscito riconoscere se sono rimasti più del maestro fiorentino fedeli alla tecnica di Giunta e di Cimabue. Non abbiamo un solo affresco di Duccio di Buoninsegna, e non ho potuto rintracciare con certezza le preparazioni sottoposte agli affreschi di Simone Martini e dei Lorenzetti. Dunque non possiamo affermare che la tecnica quì descritta si sia conservata nella scuola senese quando già era abbandonata nella fiorentina. Il certo si è soltanto che questa tecnica è arcaica assai, e che l'origine bizantina non ne può essere dubbia.

Ora ci rimane a vedere se le pitture di Donna Regina, tornate come sono al quarto stadio del lavoro secondo la pratica delle norme bizantine, si debbano considerare come incompiute o piuttosto come scolorite.

Per ammettere che non siano state terminate, bisognerebbe supporre che i pittori abbiano di comune accordo cominciato col dipingere le due chiese colla preparazione monocroma, riserbandosi di tornare dopo sull'opera incominciata per distendervi dopo i colori. Ma questa supposizione viene contradetta dalle stesse necessità della pittura a fresco che non si fa in due volte [1]. È probabile che i pittori di Donna Regina, come i vecchi artefici toscani, abbiano usato per l'ultima « mano » colori stemperati, perchè se tutti fossero stati a buon fresco, rimarrebbero ancora a loro posto o sarebbero caduti con tutto lo smalto. Ma come credere che abbiano pensato di sovrapporre due strati di pittura, uno a fresco, l'altro a pura tempera, il secondo dei quali non sarebbe mai stato eseguito? [2]. Posto ciò, l'ultima ipotesi da noi formolata è più conforme ad ogni verosimiglianza: i colori più meno inquinati da tinte stemperate si saranno attaccati all' intonaco bianco col quale le pareti furono ricoperte, dopo che le monache ebbero abbandonata la vecchia chiesa; e quando l' intonaco venne tolto, i còlori si scrostarono insieme con esso. Io ammetterei dunque che gli affreschi di Donna Regina, cinque secoli dopo d'essere stati terminati dagli artefici, siano *tornati* a quello stadio che, nella serie dei lavori eseguiti dai pittori anteriori a Giotto, abbiamo riconosciuto come il *quarto:* lo stadio cioè dell'ultima preparazione col chiaroscuro, nel quale manca la varietà dei colori, ma nel quale già per disegno e per modellatura la pittura trovavasi finita colla massima precisione.

Ci rimane dunque il diritto di giudicare in quelle pitture divenute scialbe quanto non è colore. E quel che è rimasto varrà a mostrare una volta di più le differenze profonde che separano l'arte dei pittori di Donna Regina dall'arte di Giotto. Prendiamo come esempio la striscia dove sono raffigurati

---

[1]) Non dico dei fondi rosso oscuro che servivano da sostrato speciale per l' azzurro oltremarino o l'azzurro d'Alemagna: questi sono comuni ai pittori di Firenze e di Siena.

[2]) Debbo però notare, anche dando un argomento contro del mio parere in questa delicata discussione, che il Vasari, ritrovando nel convento d'Assisi un affresco monocromo di Simone Martini (che più non esiste), crede sia rimasto incompiuto. Ma, tale ipotesi pare in contradizione con quanto il biografo scrive intorno alla pittura a fresco nei suoi preziosi *Proemii* tecnici, (Edizione Milanesi).

i Santi patroni (v. pag. 3), ovvero il grande angelo che svolge il rotolo del cielo. Si vedrà quanto la modellatura, sacrificata da Giotto all'energia del contorno, sia morbida e trasparente. In compenso, il disegno è molle, e dopo del tratto, una volta inciso sullo smalto nero, quando il cartone fu lucidato sulla parete, il contorno non venne accentuato nel lavoro definitivo col colore oscuro usato dai Giotteschi.

L'Angelo che svolge il rotolo del Cielo (dettaglio del Giudizio Finale).

Questa leggerezza di fattura che si ritroverebbe nelle opere di Duccio e di Simone Martini, dà a prima vista l'impressione d'una libertà di mano più completa di quella di Giotto stesso. Di certo, la facilità graziosa che può lusingare lo spettatore nelle storie di Sant'Elisabetta o di Sant'Agnese non lo dovrà rendere severo per l'energia alquanto dura di quelle pitture dell'Arena, che in ogni tratto lasciano vedere l'impronta d'una volontà potente. Ma non sarà un paradosso il notare che nell'arte di Simone Martini, e perfino in quella di Duccio, non si sente quello sforzo che accompagna la creazione. Duccio, con senso tutto nuovo del movimento e della vita, ha messo a profitto la scienza tradizionale di cui erano ancora depositarii gli alluminatori greci: ha conservato il loro colore profondo, la loro modellatura un po' molle, i loro corpi troppo svelti, le loro figure rotonde e poco accentuate. Giotto ha trovato un modo nuovo di disegnare col semplice o nudo tratto piuttosto che coi contorni fusi e come perduti nelle carezze della modellatura; egli ha saputo con questa tecnica recisamente semplificata suscitare sulle pareti figure d'una nobiltà che rapisce il pensiero ben al di là della regione dove ci lasciano i pittori senesi. Ma si potrebbe domandare se questa disciplina d'un ingegno straordi-

nario non era troppo aspra per i mediocri. Di certo, il disegno d'un giottesco, rigido ed asservito ad una nuova tradizione, quella dell' unico maestro, non ha più la gentile libertà e la grazia felice che noi possiamo ammirare negli affreschi di Donna Regina.

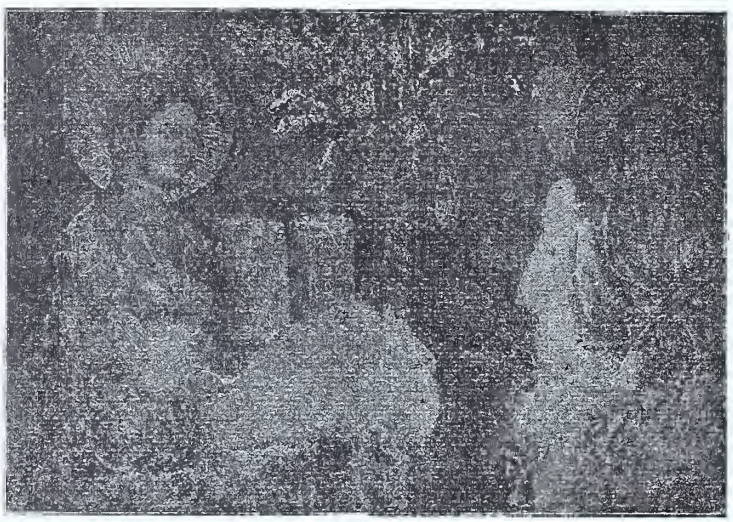
Abbiamo parlato del tipo umano creato da Giotto, quel tipo così differente dal canone bizantino, di cui Duccio scelse tutta la nobiltà grave e lasciò tutta l'austerità; quel tipo giottesco nel quale i lineamenti virili sono pronti per tradurre le espressioni profonde d'animi severi. Per confrontare i tipi che noi abbiamo da analizzare in Donna Regina col tipo giottesco, sarà inutile tornare un' ultima volta all' Arena: troveremo confronti senza uscire dalla chiesa napoletana negli affreschi che abbiamo già accennati della sala che dà ingresso nella chiesa superiore, e in quelli che coprono ancora le pareti della cappella Loffredo.

Dei primi non faremo parola, perchè troppo guasti e davvero irriconoscibili: pure gli avanzi d'una Presentazione al Tempio lasciano ancora intravedere profili puramente giotteschi. Nella cappella Loffredo possiamo distinguere, con un lume, una grande Crocefissione, con figure di grandezza naturale. La Madonna, le Sante donne e San Giovanni stanno a piè della Croce. A basso, in una cornice che lo separa dal quadro grande, il donatore, un vecchio con stringicapo bianco e zimarra nera, è inginocchiato. Sulla parete di rimpetto si scorgono a stento tre scene della vita di San Giovanni, cui la cappella è dedicata. Il muro, dal lato della chiesa, è decorato con strisce verticali di stemmi sovrapposti, e con cinque figure di Santi francescani (fra cui San Francesco e Santa Chiara).

Sono opere rozze e grossolane d' un artefice locale che evidentemente è stato formato alla disciplina di Giotto: ricordano, benchè molto più puerili, il quadro d'Eboli firmato dal napoletano Roberto d'Oderisio.

Chi esce dall'oscura cappella nella quale non vi è più altro che la caricatura dell' arte giottesca, e vede sulla parete della chiesa bassa, i piccoli gruppi dell'Apocalisse, subito comprende che nelle due serie di pitture le facce stesse delle figure rivelano due scuole artistiche, due famiglie che non rimontano, si può dire, allo stesso padre. Il naso dritto, la bocca dura, gli occhi socchiusi, il mento quadrato e sporgente, ecco la filiazione di Giotto, per quanto nella cappella Loffredo noi la troviamo degenerata. Ebbene, per descrivere alcune figure dipinte nelle due chiese sovrapposte di Donna Regina, per esempio nell'Apocalisse e nel Giudizio Finale, basterà pressochè usare termini contrarii di quelli che caratterizzano il tipo giottesco. Il viso è d'un ovale un po' grasso, gli occhi largamente aperti, il naso leggermente ricurvo, la bocca piccolissima e rotonda; il mento rientra, invece di sporgersi innanzi. Le mani sono lunghe e snelle; solo i piedi, come succede anche nelle pitture di Pietro Lorenzetti, sono sproporzionati e deformi. Malgrado simili difetti, l' impressione che lasciano le figure di Donna Regina è quella d' una grazia delicata, e un po' debole. Le donne stesse di Giotto hanno una maschera virile; invece il San Tom-

maso che sta vicino al Profeta Elia, nella chiesa napoletana, ha tutta la bellezza giovanile, pressochè femminile, dei Santi che formano la corte delle Madonne in maestà di Duccio e di Simone Martini.



San Tommaso apostolo e il profeta Elia.

Dobbiamo precisare di più. Se le figure di Donna Regina hanno questo di comune che tutte si scostano largamente dal tipo giottesco, fra loro presentano differenze notevoli abbastanza, da permettere di riconoscere nel vasto ciclo d'affreschi diverse mani. Ecco le serie che, dopo un esame cento volte ripetuto dei preziosi affreschi, credo di potere formare:

1.° *Apocalisse, scene della Passione e Giudizio Finale.* La modellatura è morbida, il contorno poco marcato. In molte figure, e segnatamente in quelle della Pentecoste, si noterà un particolare assai caratteristico: l'estremità del naso è rotonda, e l'artista, come i bizantini e come Duccio nei quadretti della Passione, vi ha fatto rilucere all'estremità un punto chiaro che non si ritrova mai nelle figure disegnate da Giotto o da Simone Martini: invece, quel particolare si nota pure in opere autentiche di Pietro Lorenzetti. Questa prima serie sarà opera d'un maestro che seguiva liberamente la tradizione di Duccio, e che non pare d'avere subito nessuna altra influenza. E a quell'opera si debbono, credo, riunire le grandi figure di Profeti e d'Apostoli con le scene evangeliche, e la grande figura della Madonna al di sopra del rosone col Giudizio Finale: nonchè le teste degli Angeli dai due lati della Madonna che sono identiche a quelle dei Santi sulla striscia che corre sotto le alte finestre.

2.° *Vita di Sant'Elisabetta, coi tre Santi di Casa d'Ungheria.* I contorni sono molto meno decisi e la modellatura insieme più sommaria; qualche testa virile, come quella del monaco che benedice i due sposi, sembra avvicinarsi al tipo giottesco: Ma il tipo muliebre, col naso stretto e delicato, senza il punto luminoso all'estremità, e il mento piccino leggermente a punta, differisce ugual-

mente dal tipo che era stato tramandato dal maestro fiorentino, come da quello che era stato adottato da Duccio. Le teste delle donne che assistono allo sposalizio di Sant' Elisabetta somigliano, fra tutte le opere toscane, alle teste giovanili che si vedono nelle scene della vita di San Martino, dipinte nella basilica d'Assisi da Simone Martini.

3.° *Le vite di Santa Caterina e di Sant'Agnese.* Queste scene, più semplici e più chiaramente ordinate di tutte le altre, con figure molto meno numerose, sono certamente quelle che meno differiscono dalle opere giottesche. Ma sempre le teste, più larghe e più massicce di quelle dipinte negli altri quadri, serbano quello che nella pittura si può chiamare il « tipo senese », caratterizzato principalmente dall' « ovale » un po' grasso, dagli occhi dolci e dalla bocca rotonda. Ricordano da vicino molte figure degli affreschi di Pietro Lorenzetti ad Assisi.

Abbiamo dovuto spingere la nostra analisi a ricerche di particolari che potranno sembrare troppo minuti. Ed ora per non incorrere in più grave rimprovero, lasceremo da parte un' ultima questione: malgrado le differenze di particolari che abbiamo distinto nelle pitture di Donna Regina, dobbiamo credere che un solo maestro abbia diretto tutto il lavoro e dati tutti i disegni? Credo che volendosi rispondere al quesito con precisione maggiore di quella ch' io mi sappia fare, si dovrà almeno tenere conto della divisione testè indicata.

Se ci terremo ai soli fatti che, dopo una minuta analisi della composizione e dell' iconografia, del disegno e dei tipi, abbiamo diritto di ritenere stabiliti, potremo, credo, formolare in questo modo la nostra conclusione:

Gli affreschi di Donna Regina sono opere d'una scuola di pittori toscani formati, non già come aveva asserito il Cavalcaselle, alla disciplina giottesca, sibbene a quella senese. Nessuno di questi artefici si può identificare con un maestro del quale siano rimaste opere in Toscana: il solo pittore che per noi valga a rappresentare nello stesso modo un' iconografia ancora ricca di ricordi bizantini, una composizione nella quale il dramma stesso prende la forma d' un racconto, una serie di tipi che tengono, si può dire, il mezzo fra la grazia un po' molle di Duccio e l' energia un po' rigida di Giotto, il solo maestro le cui opere potranno suscitare, in chi conosce solo la Toscana ed Assisi, un' immagine abbastanza esatta degli affreschi di Napoli, è Pietro Lorenzetti.

Quistione di data

I.

IL SOGGIORNO DI GIOTTO A NAPOLI. I COSTUMI NEGLI AFFRESCHI DI DONNA REGINA. LE ALTRE OPERE DELLA SCUOLA: LA CAPPELLA D'UMBERTO DI MONTAURO (1320) NEL DUOMO DI NAPOLI. LA FINESTRA CHIUSA. IL RITRATTO PRESUNTO DI FILIPPO DI TARANTO. I PITTORI DI DONNA REGINA E GIOTTO.

Colla quistione di scuola sembrerebbe doversi risolvere d'un colpo la quistione di data. Se gli affreschi di Donna Regina non sono giotteschi, vuol dire, si crederà subito, che siano anteriori al soggiorno di Giotto in Napoli. Crowe e Cavalcaselle, nel loro capitolo intitolato « Giotto e la Scuola Napoletana » [1]), che di certo era uno dei più difficili da redigere nell'immensa opera loro, e che rimane uno dei più disordinati, insistono almeno sulla parte che ebbe il maestro fiorentino nel rivelare l'arte toscana alla capitale degli Angioini: questo sarebbe stato il raggio di luce nel tetro chaos; e dalla persona di Giotto una scuola napoletana sarebbe nata, per una specie di creazione *ex nihilo*. La tesi rimarrà vera per chi, pur facendo a meno dei fantasmi oramai svaniti degli Stefanoni e dei Masucci, continuerà ad ammettere che le pitture di Donna Regina siano « giottesche ». Se invece la conclusione cui siamo giunti sembrerà l'espressione d'un fatto oramai acquisito, si avrà ogni ragione di credere che quelle pitture siano opera d'una scuola senese che abbia fiorito in Napoli prima che Giotto fosse venuto a darvi la legge coll'autorità del suo ingegno.

Giotto fu chiamato da re Roberto, quando già nel 1328 aveva lavorato in Firenze stessa per conto del vicario e figlio del re, Carlo Illustre. Il primo ordine relativo alle pitture di due cappelle di Castel Nuovo, ch'egli fu incaricato d'eseguire, è del 13 febbraio 1330 [2]): documenti poi dell'archivio Angioino

---

[1]) Vol. I, p. 546 e seg.

[2]) Reg. 1329 E, n.° 278, f.° 207 (*Arch. stor. per le prov. nap.*, vol. VII, p. 667).

accertano la sua presenza in Napoli dal 1330 al 1332 [1]; e si sa che, tornato a Firenze nel 1334, vi morì nel 1336. Ora la chiesa di Donna Regina venne terminata poco prima del 1320. Si potrebbero dunque circoscrivere fra il 1320 e il 1329 i quattro o cinque anni, che certamente furono necessarii per potere compiere il lavoro colossale della completa decorazione pittorica d'un edificio così vasto.

Le più verosimili supposizioni concordano per sostenere questa prima indicazione. Innanzi tutto, lo stile stesso delle pitture. Abbiamo pronunziato il nome di Pietro Lorenzetti, come per additare in modo sommario il periodo della storia dell'arte senese a cui sembrano appartenere gli affreschi di Donna Regina. Ora si conoscono pitture firmate da quel maestro fin dal 1320 [2], e gli si deve attribuire il quadro della vita di Santa Umiltà [3] che porta la data del 1316.

È vero che Pietro Lorenzetti morì non prima del 1348 [4]. Ma per determinare ancora meglio il tempo, abbiamo le varie foggie di abiti che vestono le numerose figure, e che fedelmente copiate dal vero, con ogni particolare caratteristico, possono offrire documenti d'induzione. Il difficile è solo di potere trovare confronti datati con precisione, ed evitare sopra tutto il circolo vizioso nel quale è facile lasciarsi rinchiudere, se si fa servire prima la storia dell' arte alla storia del costume, per invocare dopo la storia del costume a proposito d'un'opera d' arte. Limitiamoci dunque, a pochi fatti evidenti, giovandoci pure degli studi pubblicati dal signor Merkel [5] e dal signor avvocato R. Bevere [6] sulle vesti dei toscani e dei napoletani del Trecento. È certo che i modi di vestire che troviamo in Donna Regina sono, per le donne e soprattutto per gli uomini, assai arcaici. L' uso di quel filo d' oro con un gioiello che passa sulla fronte [7], si perde nella prima metà del Trecento per riapparire soltanto nel Quattrocento, e più tardi in Francia, dove venne chiamato « ferronnière ». Questo particolare di acconciatura del capo era già usato nei primi anni del secolo decimo quarto, come ne fanno fede le figure allegoriche di Giovanni Pisano sotto il pergamo del Duomo di Pisa. La chioma delle donne comunemente è sciolta sotto un velo, che copre le spalle come negli affreschi della vita di San Francesco, nella chiesa superiore d'Assisi; non mai la si vede attortigliata in due rivolte sugli orecchi come

---

[1]) Furono raccolti nel libro di CROWE e CAVALCASELLE, p. 546, e da altri. Le parole del documento del 21 gennaio 1330, col quale Giotto viene nominato a familiare del re, provano che già allora il pittore aveva cominciato i suoi lavori in Napoli. Si veda inoltre un interessantissimo documento del 20 maggio 1331, che contiene le spese fatte per quei lavori dalla Curia dal 13 settembre 1329 al 30 gennaio 1330 (Reg. 1331 X, n.° 265, f. 218 *Arch. stor. per le prov. nap.*, vol. VII, p. 676).

[2]) C. e C., vol. III, p. 156.

[3]) Vedi sopra, p. 82.

[4]) C. e C., vol. III, p. 201.

[5]) *Come vestivano gli uomini del Decamerone* (*Acc. dei Lincei*, 1877).

[6]) *Arch. stor. per le Prov. Nap.*, anno 1897.

[7]) Si veda una donna a destra di Sant'Elisabetta, nel quadro dello Sposalizio.

nel Trionfo della Morte e nel Giudizio Finale del Campo Santo Pisano, dipinti verso il 1350. Nello stesso modo non troviamo le false maniche strette al gomito, donde cadono sotto forma di calza: questa pure è una moda già corrente nel 1345, perchè così vestono le regine e le principesse sul mausoleo di Roberto. A Donna Regina, le false maniche sono ampie e fermate poco al di sopra del polso: le vesti delle donne, assai larghe, sono strette dalla sola cintura e non modellano il busto come i giustacuori usati in Napoli e in Toscana dal 1345 in poi.

Per quanto riguarda il costume virile, noi possiamo notare prima l'elmo degli Angeli, ed è quello stesso che portano le guardie, nelle scene della Passione dipinte da Duccio nel 1310, e che porta pure l'*Infidelitas* di Giotto nell'Arena (1306). E così anche, ponendo da parte qualche armatura all'antica, scorgeremo a Donna Regina il costume militare usato nei primi anni del Trecento: il gorgerino degli uomini d'arme che accompagnano Cristo si vede tal quale nelle più antiche pitture di Giotto in Assisi; i costumi caratteristici dei musicisti li troveremo nella Vita di San Martino dipinta da Simone Martini in Assisi (verso il 1320?): il berretto alto e la mantellina sulle spalle, attaccata alla lunga zimarra, una specie di « carrick », che già appare verso il 1300, si vedrà nelle scene già citate della vita di San Francesco. In queste ultime scene potranno pure riconoscersi gli stessi berretti che portano in testa i principi ed i nobili che stanno intorno Carlo II d'Angiò, in mezzo agli eletti. Infine si noterà un fatto di somma importanza; tutti gli abiti d'uomini sono mantelli lunghi attaccati sulle spalle sopra tuniche lunghe con larghe maniche. Vuol dire che non ancora erano in uso quelle lunghe calze ed i giustacuori corti alla francese, che vedremo sotto le loro forme più bizzarre nelle pitture dell' Incoronata, e nelle miniature del famoso manoscritto che contiene gli Statuti dell' ordine del Nodo [1]). Le foggie cioè che vennero in moda, colle barbe lunghe, non più tardi del 1335, perchè in questo stesso anno, re Roberto fulminò contro le riprovate novità un editto suntuario della forma più pedantesca [2]).

Lo studio rapido dei costumi raffigurati negli affreschi di Donna Regina basta dunque a provare che nessun pezzo di queste pitture può essere posteriore al 1340. E un argomento del tutto diverso ci permetterà di riportarne il principio del lavoro non lungi dal 1320.

Gli affreschi di Donna Regina, opera di maestri di cui nessun lavoro si ritrova in Toscana, non sono l' unica loro opera in Napoli. Esiste a pochi passi della vecchia chiesa di Donna Regina, in una cappella del Duomo stesso

---

[1]) Biblioteca Nazionale di Parigi. Manoscritto francese N. 4274; riprodotto interamente in cromolitografia nella stupenda pubblicazione del Conte H. DE VIEIL CASTEL: *Les Statuts de l'Ordre de Saint Esprit au droit désir ou du Noeud*, Parigi, 1857, in f.°

[2]) Reg. n.° 297, 1335 A, f.° 141, nell'*Arch. stor. per le Prov. Napol.*, VIII, p. 17.

un affresco più volte descritto o citato [1]), nel quale non dubito di riconoscere la mano di chi ha dipinto il Giudizio Finale e la Passione di Cristo. Questo è il cappellone oggi detto di San Lorenzo [2]), a sinistra dell' abside, che fa riscontro alla nota Cappella della famiglia Minutolo. L'affresco che ricopre la parete dal lato dell'ingresso, al di sopra della porta, rappresenta con figure di mezza grandezza naturale, un Albero di Jesse. Noi già abbiamo riferito che questo stesso soggetto, rarissimo nella pittura del Trecento, si vedeva figurato pure nel timpano del portone dell' antica chiesa di Donna Regina. È molto probabile che i due affreschi fossero della stessa mano, quello distrutto come quello di cui si scorge ancora un'ombra sotto orribili ridipinture a olio. Spiccano infatti nell'Albero di Jesse del Duomo particolari che subito rammentano i particolari più caratteristici degli affreschi di Donna Regina. Il Re Davide, in mezzo al tronco simbolico, è perfettamente simile, per tipo e per costume, a quello che, nel Giudizio Finale, sta vicino all'Etimasia. La Madonna orante, con velo oscuro sulla testa, che occupa la cima della composizione, è proprio quella che abbiamo veduta nella Pentecoste, sotto la cupoletta, l'Angelo armato che vola incontro al Profeta Barlaam seduto sull'asinello, ha la faccia rotonda, il costume militare col paludamento, e perfino l'elmo caratteristico degli Angeli combattenti del Giudizio Finale. Per me, malgrado lo stato deplorevole delle pitture della Cappella San Lorenzo, affermerei altamente che queste furono opera d'uno dei maestri che hanno lavorato a Donna Regina. Se dunque si avesse una data precisa per l'Albero di Jesse, avremmo una data approssimativa per il Giudizio Finale e le scene della Passione.

La Cappella San Lorenzo venne edificata per ordine dell'arcivescovo Umberto di Montauro (« Ormont »), un Borgognone, che arricchì il Duomo di Napoli di parecchie opere d'arte. Vi fece trasportare fin dal 1310 le reliquie di San Severino, che stavano nella chiesa di San Giorgio Maggiore, e le fece rinchiudere in un avello marmoreo, sostenuto da quattro colonne e sormontato dalle statue dei quattro Evangelisti, che ancora si vedeva nel Seicento [3]). Fece pure nel 1315 erigere una tomba decorata con musaici al suo predecessore Aiglerio [4]). E infine nel 1318, volendo dare una sepoltura onorevole alle ceneri dell'ambizioso papa Innocenzo IV morto a Napoli nel 1254, ed inumato nel Duomo, fece costruirne la tomba, che ancora oggi si vede nella crociera, assai mutila e ancora più ristaurata [5]). Questo monumento venne eretto

---

[1]) Segnatamente da CROWE e CAVALCASELLE (vol. I, p. 567), che l'attribuiscono pure « al principio del secolo decimoquarto ».

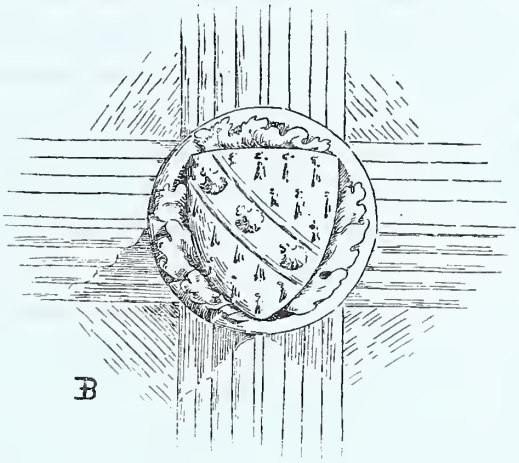
[2]) Spesso si trova questa Cappella chiusa, colla sua porta del Trecento, perchè dà accesso direttamente nel Seminario Arcivescovile.

[3]) CHIOCCARELLO, *Antistitum civitatis Neapolitanae Catalogus*, p. 198 e seg. Umberto assunse la Sede Napoletana nel 1308.

[4]) SUMMONTE, *Storia del regno di Napoli*, 2.ª ed., t. II, p. 238 e 380.

[5]) La testa del papa è opera del Cinquecento, come il bassorilievo; i musaici, che ricordano i lavori di Salerno e di Ravello, e che non si debbono chiamare « cosmateschi », sono in gran parte rifatti. Vedi l'erudito articolo del ch.mo L. DE LA VILLE SUR YLLON, nella *Napoli nobilissima*, anno 1896, p. 40.

nella cappella oggi messa sotto il vocabolo di San Lorenzo, ed è molto probabile che detta cappella fosse edificata appositamente per riceverlo.



Lo stemma dei Montauro. Chiave di volta nella Cappella San Lorenzo, nel Duomo.

Ad ogni modo, è certo che la costruzione ne rimonta al tempo di Umberto: lo provano, non soltanto il consenso degli antichi scrittori napoletani di cose ecclesiastiche, ma pure gli stemmi scolpiti sulle chiavi delle due volte a cordoncini, dei quali uno è precisamente quello di Montauro [1]). L'arcivescovo Umberto morì nel 1320: egli pregò non gli si ergesse nessun tumulo. Soltanto al di sopra della sua lapide funeraria, si appose un quadro che lo rappresentava con indumenti pontificii. Il quadro stava ancora nell'antico posto, ai tempi dell'erudito napoletano Chioccarello, che ne fa parola [2]). Ma più tardi venne trasportato nel Seminario ove giacque sconosciuto, finchè, pochi anni addietro, si pensò di esporlo in una grande sala del palazzo arcivescovile.

Il quadro, sopra tavola, con fondo d'oro, è un' opera d'arte fra le più nobili della prima metà del Trecento. Viene composto di due parti: una tavola rettangolare di 1.^{m}07 sopra 1.^{m}76, col ritratto dell'arcivescovo rappresentato a mezza figura, pressochè di grandezza naturale; e poi un frontone triangolare con una mezza figura di San Paolo, cui la cappella era stata dedicata in origine [3]). Il prelato tiene il pastorale colla mano sinistra e benedice colla destra. Veste abiti pontificali, con guanti bianchi, e con una

---

[1]) Questo stemma non è riprodotto in nessuno dei noti libri che trattano delle famiglie nobili di Napoli, come quelli di Carlo de Lellis e di Scipione Ammirato. Mi riuscì riscontrarlo in due repertorii manoscritti di stemmi, conservati nella Biblioteca Nazionale di Napoli, dove sono segnati così: XXVII, I 7 (f.° 95), e X A 41 (f.° 20 v.°).

[2]) Chioccarello, op. laud., p. 202.

[3]) Il Sersale, nella sua Monografia: *La Cappella dei signori Minutolo nel Duomo di Napoli*, cita ancora la cappella di San Lorenzo sotto il suo titolo tradizionale: « *San Paolo de Umbertis* » (cioè dall'Arcivescovo Umberto).

casula di color verde oscuro a fioretti d' oro, simile al vestito del famoso busto di San Gennaro, eseguito per ordine di Carlo II d'Angiò. La faccia dell' arcivescovo è grassa, lo sguardo bonario; ed è nell' insieme un ritratto assai vivo, nel quale l'artista ha voluto dettagliare anche le pieghe del mento pesante e le rughe profonde della fronte. Il colore del viso è assai pallido e l'armonia dei toni è dolcissima. La modellatura delicatamente fusa già farebbe pensare ad un' opera senese, se noi non avessimo come la firma d' uno di quei pittori-cesellatori di Siena nella decorazione ricchissima del fondo d'oro, e nei graffiti pazientemente incisi sulla tavola, che rappresentano caratteri orientali privi di senso, il cui intreccio bizzarro non serve se non a molteplicare i giuochi della luce sulla superficie dorata (v. Tav. XI).

Ma basta avere visto il San Paolo, colla sua tunica rosa, col suo mantello verde olivo, di colore delicatissimo, con quella sua testa dalla fronte alta e larga e dalla barba a punta, per riconoscere in quella figura di tipo mezzo bizantino l'opera d'un discepolo diretto di Duccio, ed insieme la mano di uno degli artefici che lavorarono all'Albero di Jesse nel Duomo, e alle pitture di Donna Regina. Solamente la differenza che separa tali artefici dai giotteschi di Firenze, appare più spiccata ancora nella tavola accarezzata col pennello minuzioso, che non sugli affreschi scoloriti o ridipinti.

Ora ricordiamoci che Umberto di Montauro morì nel 1320, e che questo ritratto venne destinato a perpetuare nella cappella fondata dall'arcivescovo la memoria del benefattore che rifiutava gli onori d' un mausoleo. Potremo quindi affermare, che *verso il 1320* viveva a Napoli un pittore di scuola senese il quale lavorò non solamente nel Duomo, ma pure in Donna Regina. Ed è proprio anche *verso il 1320* che la chiesa fabbricata per ordine della regina Maria veniva compiuta dai maestri.

Finora ci è riuscito soltanto stabilire per la data degli affreschi di Donna Regina due termini estremi. Partiamo dalla data minima del 1320, che ci rappresenta insieme il componimento della fabbrica della chiesa e quello della decorazione della cappella vicina fondata dall'Arcivescovo Umberto; fermiamoci alla data massima del 1340; se ci terremo ai dati fornitici dai particolari dei costumi, ovvero a quella del 1330, dovremo ammettere *a priori* e non senza ragione positiva che gli affreschi di Donna Regina siano anteriori al soggiorno di Giotto in Napoli. Ma non potremo pure trovare nella fabbrica stessa dell'edificio o nelle figure rappresentate sulle pareti, qualche particolare che porti con sè stesso una data più precisa, e sia per così dire segnata col millesimo e l'anno?

Già abbiamo notato come una delle finestre grandi aperte nel muro laterale d' Est (quella che dà sul vicolo) era stata chiusa anticamente fino ai tre quarti dell'altezza; è quella che, sulla pianta, viene segnata colla lettera F. Sulla parte murata di questa finestra abbiamo rilevato le rappresentazioni dell'Ascensione e della Pentecoste, nonchè i ritratti dei tre Santi ungheresi. Si potrà dunque credere che i pittori abbiano fatto chiudere la parte della

finestra che era ad essi necessaria per potervi continuare sopra la serie delle scene della Passione, che non erano terminate coi quindici primi quadri. Basterebbe dopo di ciò rammentarsi che questo strano particolare della finestra chiusa si avverte sul piccolo modello della chiesa che l'Angelo presenta in cima al mausoleo della regina Maria [1]: le scene della Passione sarebbero dunque anteriori all'anno nel quale il lavoro degli scultori venne compiuto, cioè, come vedremo, all'anno 1326. Il ragionamento, credo, rimarrebbe convincente, se non si fosse notato, che la parte inferiore di questa stessa finestra dovette essere murata già sin quando si volle porre il coro delle monache in mezzo alla chiesa per metà fabbricata (Cf. Tav. I). Or chi può dire a quale altezza si fermarono allora i muratori? Almeno è facile soggiungere, che se si venne a chiudere la finestra per la sola ragione di potere prolungare fino a questo punto il coro delle monache, la finestra sarebbe stata chiusa fino in cima, e non si sarebbe lasciata visibile la brutta apparenza del racconciamento grossolano che deturpò tutt'un lato d'una chiesa nuova di pochi anni. Mentre invece se la chiusura fu un'esigenza imposta dai decoratori, che poco si curavano di sacrificare l'esterna apparenza dell'edificio, la muratura alta di ben dieci metri al di sopra della volta che vi si doveva appoggiare, sembrerebbe meno assurda. Così questo particolare della finestra chiusa, se non può dare una certezza, almeno mi sembra che porti una nuova probabilità: e chi ammetterà che la decorazione di quei grandi muri nudi fu incominciata appena compiuta la fabbrica, non avrà difficoltà d'ammettere che le scene della vita di Cristo, cioè le pitture più arcaiche di tutto il ciclo, siano anteriori al 1326 con tutte le due scene dell'Ascensione e delle Pentecoste, se davvero per eseguirle si chiuse la finestra prima di quell'anno.

D'altronde, se collocheremo intorno al 1320 il principio di lavori di decorazione intrapresi nella chiesa fondata da Maria d'Ungheria, dovremo constatare che questi lavori si prolungarono per più di dieci anni. Anzi abbiamo, credo, una prova che il Giudizio Finale, pure essendo opera dello stesso artefice che ha disegnato le scene della Passione, fu posteriore al 1332. E difatti in questo anno, morì il principe Filippo di Taranto, che nella serie degli eletti già entrati in Paradiso, abbiamo creduto di riconoscere dietro suo padre Carlo II d'Angiò.

Questo fatto sarebbe assai importante: nel 1332 Giotto terminava il suo soggiorno di due anni in Napoli, e intanto il pittore di Donna Regina trattava sempre il soggetto del Giudizio Finale secondo la tradizione del 1200, come se non sapesse, non dico dell'affresco già dipinto da Giotto in una cappella di Padova, ma perfino delle scene apocalittiche che il maestro di Firenze stava dipingendo nella chiesa napoletana di Santa Chiara. E per aver resistito all'esempio dell'arte giottesca portata da Giotto in persona, deve credersi che i pittori di Donna Regina avevano già formata in Napoli prima del 1330 una scuola singolarmente forte e viva.

---

[1]) Cf. p. 29.

II.

I PRIMI ARTISTI TOSCANI IN NAPOLI.
IL MICHELE, PITTORE DI MARIA D'UNGHERIA. MONTANO D'AREZZO.
I MAESTRI CHIAMATI DA ORVIETO. IL QUADRO DI SIMONE MARTINI

Si può essere meravigliati che un gruppo così cospicuo d'artisti che hanno lavorato parecchi anni di séguito a Napoli non abbia lasciato nessuna traccia di sè nei documenti d'archivio. Forse i nomi dei pittori di Donna Regina saranno scomparsi con uno dei molti registri Angioini che servirono ai fuochi di gioia le sere d'un qualche tumulto popolare. Ad ogni modo è certo che lo spoglio dei documenti Angioini, il quale oggi si può dire completo [1]), non ha svelato per la storia di Donna Regina nulla, cui non avesse già accennato il De Lellis. Si sa che questo erudito frugò l'intero archivio Angioino di Napoli; e sembra che ricercasse con cura speciale le memorie di Donna Regina. Egli cita gli ordini di Maria d'Ungheria per le nuove fabbriche, che tutti oggi sono andati perduti; nomina i due scultori della tomba; e, se non accenna ai pittori, vuol dire che già a suo tempo i documenti che dovevano tramandare i loro nomi erano perduti.

Troviamo, è vero, nel lungo e prezioso testamento della regina Maria, un legato di once quattro rilasciato a certo pittore Michele; ma di questo non sono segnate nè le opere, nè la patria.

Gli artisti che eseguirono gli affreschi di Donna Regina, rimangono dunque anonimi. Però possiamo trovare fatti e nomi accertati con documenti,

---

[1]) Oltre ai numerosi documenti pubblicati dallo Schultz e dal Minieri-Riccio, il Prof. Barone ha dato nell'*Archivio storico per le provincie Napoletane* un riassunto completo dei Registri che contengono le *Cedole di Tesoreria*, e che sono di speciale importanza per la storia artistica. Tutti i Registri Angioini sono stati accuratamente letti per il lavoro colossale dell'*Indice* compilato sotto la direzione dell'illustre Capasso e del ch.mo Batti. Ho voluto io stesso spogliare minutamente i tre *Nuovi volumi di Registri* formati con fogli sciolti per cura del Capasso; dopo di ciò ho svolto tutta la raccolta delle *Arche in Pergamena*. Non rimanevano più inesplorate se non le *Arche in Bambagina:* di queste l'avv. Riccardo Bevere sta terminando lo studio, ed egli ha avuto l'amichevole cortesia di comunicarmi tutti i particolari nuovi che credeva di qualche interesse per questi miei studi.

che lascerebbero indovinare l'esistenza d'una scuola d'artisti senesi stabilita in Napoli fin dai primi anni del Trecento, anche se lo studio delle pitture di Donna Regina non l'avesse provata.

Il primo artefice toscano chiamato in Napoli, fu, com'è noto, certo Montano d'Arezzo [1]), di cui nessuna memoria s'è conservata nella patria. Egli decorò nel 1305, sotto Carlo II, due cappelle in Castel Nuovo [2]), e nel 1309 (se il copista non ha sbagliato) due altre cappelle in Castel dell' Uovo [3]). Nel 1308 egli dipinse un crocefisso che il re Carlo voleva dare al convento di San Ludovico in Aversa, e lo stesso anno venne incaricato di decorare con affreschi il refettorio e la sala capitolare di questo monastero francescano [4]). Filippo di Taranto gli comandò nel 1310 una grande Madonna per la chiesa di Montevergine [5]), e un'altra per la cappella del suo palazzo in Napoli, a S. Angelo a Segno; più tardi questo ultimo quadro venne trasportato sotto il portico del palazzo, dove Summonte lo vide ancora nel Cinquecento. Sola rimane oggi la Madonna di Montevergine, che è stata descritta da Crowe e Cavalcaselle [6]). Essi la chiamano « opera senese », ed infatti, il poco che si scorge della Madonna, del Bambino e di tre Angeli in mezzo al luccicare delle piastre d'argento dorato e d'innumerevoli gioielli, ricorda la dolce « Maestà » che Duccio di Buoninsegna dipinse per il Duomo di Siena in questo stesso anno 1310, ben piuttosto che l'austera Madonna di Cimabue che poco prima era stata, si dice, trasportata in trionfo fino alla Cappella Ruccellai, in Santa Maria Novella. Nella prima metà del Trecento, Arezzo, dove vennero a lavorare il pittore Pietro Lorenzetti (1320) [7]), e dopo, gli scultori Agostino e Agnolo (1330) [8]) era, per l'arte, provincia di Siena.

---

[1]) Cfr. Crowe e Cavalcaselle, vol. I, p. 293-295.

[2]) Atti del 20 e del 31 agosto, Reg. 1302 G, n.° 146, f.° 226 v.° e 228, citati da Minieri-Riccio, *Studii storici sopra 84 Reg. Ang.*, p. 75.

[3]) Atto del 31 agosto, R. 1306 A, num.° 156, f.° 228, citato da G. Angelluzzi, *Lettere due a Minieri-Riccio*, p. 14. Ho riscontrato i due testi, che portano l'uno Castri *Novi*, l'altro Castri *Ovi*.

[4]) I due documenti, ritrovati dal Prof. G. De Blasiis, sono stati accennati nell'*Indice degli artefici*, etc.; pubblicato a cura del principe G. Filangieri. Eccone il testo:

Magistro Montano pictori pro precio unius ymaginis Crucifixi habiti ab eo et donati per nos ecclesie beati Lodovici de Aversa. in car. argent. unc. decem. 15 giugno 6.ª Ind. 1308 (Reg. 170, f.° 63 v.°).—Pro Magistro Montano; Scriptum est Iudici Marchisio de Guisa et Iudici Thomaso de Frontio de Aversa prepositis operis Sancti Lodovici de Aversa fidelibus suis, etc. Fidelitati vestre precipimus quatenus statim receptis presentibus Magistro Montano pictori fideli nostro unce auri xx pondere pro pictura refectorii et capituli loci dicte Ecclesie de fiscali pecunia existenti vel futura per manus nostras sine difficultate solvatur. Dat. Neap. in Camera nostra anno Domini mcccviii die 11 augusti VI Ind. Regnorum nostrorum Anno xxiv (Reg. 190, f.° 184, v.°).

[5]) *Storia del Regno di Napoli*, 2.ª ed. (1605), vol. II, p. 376 e vol. III, p. 309.

[6]) Crowe e Cavalcaselle, vol. I, p. 295.

[7]) G. Milanesi, *Documenti per la Storia dell'Arte senese*, vol. I, p. 194.

[8]) Burckhardt, *Le Cicerone*, trad. Gérard, p. 311.

L'ultima notizia che abbiamo di Montano d'Arezzo, ce lo mostra ancora vivo a Napoli nel 1313 [1]). Ma non possiamo con un'opera sola, annerita e ritoccata come il grande quadro di Montevergine, indovinare se fra questo pittore di scuola senese e i pittori di Donna Regina vi furono rapporti da maestro a discepoli. Dai caratteri stessi degli affreschi che abbiamo studiati e che ci sono sembrati più vicini a Pietro Lorenzetti che non a Duccio stesso, pare che i pittori che hanno decorato la chiesa di Maria d'Ungheria facessero parte di nuovi stuoli di Senesi chiamati a Napoli. Bisogna ricordare che sotto Carlo II d'Angiò Montano d'Arezzo non era il solo artista toscano stabilito a Napoli. Il pittore e musaicista Pietro Cavallini era venuto nel 1308, chiamato da Roma per ordine del re stesso, che gli attribuiva lo stipendio assai alto di once 30 per anno e pagava l'alloggio all'artista e alla sua famiglia [2]). Non sappiamo quanto tempo il pittore romano si trattenne a Napoli, nè abbiamo alcuna notizia dei lavori che gli vennero affidati. Neppure è lecito fare congetture sul carattere dell'arte che Pietro Cavallini avrà portata in Napoli, quando non conosciamo un'opera certa di questo maestro celebre nel suo tempo, nè possiamo decidere se egli, come pretende il Vasari, subisse l'influenza di Giotto, quando il maestro fiorentino venne a Roma pel musaico di San Pietro, alla fine del secolo decimo terzo.

Una decina di anni dopo i primi lavori di Montano d'Arezzo, Bartolomeo da Capua, il grande protonotario e logoteta del Regno, aveva mandato a Orvieto per fare venire alcuni musaicisti e scultori per decorare le porte del palazzo ricchissimo da lui edificato in Napoli. Questo fatto, che viene accertato da un documento finora inedito del 1314 [3]), è d'importanza capitale per la storia

---

[1]) Il documento, finora inedito, è una lettera regia di Roberto con data del 17 Gennaio 1313 al giustiziere del suo fratello Filippo di Taranto a proposito delle terre che Montano, *pittore famigliare e fedele del re,* teneva in Principato Ultra, nel luogo detto « Laya », per donazione del detto principe di Taranto. Non pubblico il testo che per se stesso non ha nessun interesse per la storia dell'Arte (Reg. 200, f.° 75 v.°).

[2]) Il primo atto relativo a Pietro Cavallini è del 10 giugno 1308; trovasi accennato da G. Filangieri, nell'*Indice degli artisti ed artefici*, s. v. Cavallini, colla data erronea del 16 giugno; altra copia del documento nel Reg. 1307 A, f.° 245, è stata citata da Minieri-Riccio, *Studi storici sopra 84 Reg. Ang.*, p. 108). Il secondo atto, che conferma il primo, è dettato da Roberto, come vicario del Regno e porta la data del 26 dicembre 1308 (Reg. 1309 H, n.° 191, f. 216 v.°, questo pubblicato dallo Schultz, vol. IV, p. 76).

[3]) Robertus, etc. universis presentes litteras inspecturis amicis devotis et fidelibus suis, etc. Cum usque ad partes Urbis Veteris Magister Ramulus de Senis lator presencium per Bartholomeum de Capua militem logothetam et prothonotarium regni Sicilie domesticum consiliarem familiarem et fidelem nostrum transmittitur ad praesens pro aliquibus musaicis atque marmoreis muniendis operibus per quae murorum fabrice decorantur ac etiam recipiendis magistris expertis in talibus per eum ferendis atque ducendis Neapolim ad opus logothete praefati, vos amicos requirimus fidelibus munigerentes contra eumdem magistrum Ramulum praefati logothete muneris recommandatum habentes ei cum per passus et loca nostra sive per mare sive per terram eundo, morando ac redeundo cum rebus et magistris ipsis transierit nullam in persona vel rebus molestiam inferatis nec inferri ab aliis permit-

artistica dell'epoca angioina. Infatti, non possiamo dubitare che questi artefici fossero, in massima parte, dei Senesi. Tutti sanno che allora maestro Lorenzo Maitani da Siena sovrastava all'opera del Duomo d'Orvieto [1]), e, malgrado certe teorie nuove che aspettano una conferma [2]), pare che i critici siano d'accordo per ammettere che i più eleganti dei bassorilievi della facciata furono opera di scultori senesi. E ogni dubbio sarà tolto, in quanto alla scuola cui appartenevano i maestri che furono allora chiamati in Napoli, leggendo il nome dell'uomo di fiducia mandato ad Orvieto con pieni poteri: un maestro Ramulo da Siena, ch'era mercante, o forse artista egli stesso.

Le opere dei maestri venuti da Orvieto in Napoli sono scomparse da tempo col palazzo del protonotario di Roberto. Ma esiste sempre in una chiesa di Napoli un capolavoro senese, che molto probabilmente venne eseguito fra quell' anno 1314, nel quale un gruppo d' artefici senesi venne chiamato da Bartolomeo da Capua, e l'anno 1320, nel quale la fabbrica di Donna Regina fu terminata [3]). Parlo del celebre quadro di Simone Martini, che il fumo e la polvere rivestono di lutto in un'oscura cappella di San Lorenzo Maggiore [4]). Vi si vede San Luigi, vescovo di Tolosa, in atto di coronare suo fratello re Roberto.

Abbiamo valida ragione di credere che questa tavola sia stata dipinta poco tempo dopo della canonizzazione del Santo angioino, cioè dopo il 7 aprile 1317. Occorre pensare al soggetto che il maestro senese fu incaricato di rappresentare: non è soltanto Roberto inginocchiato innanzi al fratello, come si può vedere in un altro quadretto senese del Museo d'Aix in Provenza: è il re che riceve la corona dalla mano del Santo. Pochi fatti ben noti valgono a precisare il significato che i contemporanei diedero certamente al gruppo. Si sa che, secondo la legge salica, il trono di Napoli, alla morte di Carlo II, spettava non a Roberto, il terzogenito, ma a suo nipote, il giovane Caroberto, che allora teneva già il regno d'Ungheria. Papa Clemente V, al cui tribunale la quistione venne portata, decise a favore del principe che ebbe l'abilità di

---

tatis, quinimo si expedierat de securo conductu providentes eidem assistatis sibi si opus fuerit auxiliis favoribus et consiliis opportunis ut possitis proinde merito commendari praesentibus post menses duos minime habituris. — Reg. 1313-1314 A, n.° 239, f.° 165.

[1]) Luigi Fumi, *Il Duomo d'Orvieto* p. 2-4. Orvieto, dal giorno che il Duomo venne cominciato, fu un centro artistico, dove si mandava da per tutto per fare venire scultori: nel 1319, un gruppo di maestri, con Lorenzo Maitani in persona, si portarono a Perugia per lavorarvi alla famosa fontana cominciata da Nicola e Giovanni Pisano.

[2]) Marcel Reymond, *Les Sculpteurs Florentins;* Firenze, Fratelli Alinari, 1897, in 4.° p. 130 e seguenti.

[3]) Nel 1318 troviamo a Napoli l'orefice Pietro da Siena che lavora un anello d'oro a conto di re Roberto: « ... Petro de Senis pro factura unius anuli de auro facti et liberati per eum in manibus Domini Regis ad opus regium in carolenis argenti tar. decem et octo (Doc. del 12 aprile, Reg. n.° 211, f.° 81 v.°).

[4]) G. Filangieri, *Documenti per la storia, le arti e le industrie nelle provincie Napoletane,* vol. II, p. 91-94. Un disegno mediocre di questo quadro è dato dall'abate Verlaque; *Saint Louis, évêque de Toulouse, et la famille d'Anjou;* Parigi, in 12.°, in frontispizio.

trovarsi in Avignone al momento del giudizio. Ma i Ghibellini, che come Dante odiavano tutti gli altri principi della Casa d' Angiò, all' infuori dei morti, come Carlo Martello, o degli spogliati, come Caroberto, rimproverarono sempre a Roberto la sua vittoria diplomatica come un'usurpazione, nè mancarono giureconsulti, che seguitarono a discutere per lungo tempo la quistione di diritto [1]). Davvero il dritto del nuovo re di Sicilia veniva dalla volontà del padre e del fratello. Carlo II, appena ebbe ricevuta la rinunzia di Luigi, suo secondo figlio, che fu fatta pochi mesi dopo la morte del primogenito, Carlo Martello, riconobbe solennemente Roberto come suo erede, e l' investì coi titoli di Duca di Calabria e di vicario generale del regno.

Roberto, dal giorno della sua incoronazione, doveva bramare di poter invocare a favore suo la testimonianza d'un fratello al quale già si volgevano le preghiere dei fedeli come ad un avvocato presso la Corte Celeste. Si può credere che appena la bolla di Giovanni ebbe colmati i desiderii della famiglia reale di Sicilia e annoverato fra i Santi il secondo figlio di Carlo II, re Roberto comandasse, come risposta pubblica e sfida da vincitore ai legisti e agli avversarii, un quadro che, come mostra chiaramente la corona che Luigi d'Angiò tiene sulla testa del fratello, non doveva essere soltanto omaggio di divozione, ma anche atto di politica. Appare dunque molto probabile, che la tavola di San Lorenzo, eseguita verso il 1317, sia anteriore di qualche anno agli affreschi di Donna Regina.

Il quadro di Simone Martini vale a provare che il maestro senese venne a Napoli? Se il fatto fosse accertato, susciterebbe di certo per la storia degli affreschi di Donna Regina una nuova difficoltà: infatti, i pittori che hanno lavorato nella chiesa di Maria d'Ungheria, non appartengono alla scuola di Simone, ma rappresentano la tradizione di Duccio, modificata press' a poco come fu da Pietro Lorenzetti. Bisogna dire subito che la presenza di Simone Martini a Napoli, sotto il regno di Roberto, non risulta da nessun documento, e che non è affatto necessario supporre che il maestro abbia fatto un soggiorno nella capitale angioina per spiegare l' esistenza del quadro ufficiale. Bastava mandare in Toscana, insieme coll'ordine reale, qualche disegno o miniatura per i ritratti ed i costumi.

Il fatto che dobbiamo ritenere è questo: re Roberto, quando volle far dipingere un quadro che si potesse esporre come prova della sua magnificenza e insieme della legalità del suo dominio, si rivolse non al capo della scuola fiorentina, già in possesso di tutta la sua fama, ma al capo della scuola senese. Fosse preferenza personale per quell'arte più delicata di colori e più ricca di dorature, fosse pure abitudine di vedere intorno a sè, dal tempo che Montano d'Arezzo era venuto in Napoli, quadri di tecnica e di stile senese, il re

---

[1]) De Blasiis, *Cino da Pistoia nell' Università di Napoli* (*Arch. stor. per le prov. nap.*; II, 107 e XI, 139). Saint Clair Baddeley, *Robert the Wise and his Heirs*; Londra, 1897, in 8.°; p. 16-17 e 27-28.

di Sicilia sembra che accogliesse ai suoi servigi quasi esclusivamente pittori e scultori di Siena. Dopo i musaici e le sculture dei maestri venuti da Orvieto, e dopo il quadro di Simone Martini, la chiamata d'un gruppo di pittori senesi a Napoli ci potrebbe già sembrare conseguenza naturale d'una tradizione accettata dalla corte angioina: ma la presenza degli artefici che lavorarono nella chiesa di Donna Regina ancora meglio si spiegherà ricordando che, nel tempo che i pittori lavoravano nelle due navate sovrapposte, uno scultore senese erigeva nel coro il mausoleo di Maria d'Ungheria.

IL MAUSOLEO DI MARIA D'UNGHERIA

E TINO DI CAMAINO DA SIENA

I.

LE OPERE AUTENTICHE DI TINO IN TOSCANA E IN NAPOLI.

Maestro Tino da Siena, figlio di maestro Camaino di Crescenzio, cominciò certamente, come tutti i maestri senesi del tempo, col lavorare nella sua città natale alla decorazione del Duomo, alla quale suo padre fu adibito come capomaestro dal 1298 al 1338 [1]). Ma nei registri dell'Opera non viene nominato espressamente prima del 1318 [2]). Allora godeva già da parecchi anni fama di maestro anche fuori della patria, poichè nel 1315 egli era stato chiamato dai Pisani per erigere nel loro Duomo il mausoleo dell'imperatore Errico VII, morto di febbre o di veleno nella piccola città di Buonconvento a poche miglia da Siena [3]). Nel 1321 Firenze non aveva uno scultore che si potesse contrapporre a Tino da Siena, sicchè i Fiorentini si rivolsero a lui per far scolpire in Santa Maria del Fiore la tomba del loro arcivescovo Antonio Orso. Cinque anni dopo aver compiuto il sepolcro di quello ch'era stato la speranza dei Ghibellini, l'artista cominciava la tomba del prelato che era stato il capo più accanito dei Guelfi. Valga questo a provare quanto, in quei tempi di continua guerra, gli artisti vivessero indifferenti ai partiti, e come le rivalità di città, per quanto sanguinose, non chiudessero gli occhi dei cittadini alla superiorità tecnica d'un artefice.

Tino rimase a Firenze nel 1322, ritenuto da certi lavori al Battistero, intorno ai quali non si sa nulla di preciso. L'anno seguente la regina Maria morì in Napoli; dai termini del suo testamento, sembra chiaro che Tino venne chiamato, secondo l'ultima volontà della regina, per erigerle un mausoleo monumentale nella chiesa dove essa aveva scelto il luogo della sepoltura.

---

[1]) G. Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, vol. I, p. 184.

[2]) *Documenti*, etc. p. 181 e seg. *Sulla storia dell'arte toscana*, Siena, 1873, p. 18 e 33.

[3]) Il monumento fu ordinato il 12 febbraio 1315 e pare sia stato finito già nel mese di luglio dello stesso anno (1316, stile pisano; si sa che l'anno pisano cominciava il 25 marzo). Per gli altri lavori di Tino a Pisa, oggi perduti, si veda l'importante articolo del ch.mo prof. Igino Benvenuto Supino: « *Tino di Camaino* » (*Archivio storico dell'Arte*, anno 1895, p. 177-187).

Un anno dovette passare in saggi ed in progetti: il lavoro definitivo non principiò prima del 1325. Il 21 febbraio di quest' anno, due aiutanti del maestro furono mandati a Roma per comprarvi i marmi necessarii all'opera [1]). I ruderi di Roma erano sempre l' inesauribile cava che forniva materiali antichi per tutte le fabbriche importanti d' Italia: s'andava da Orvieto a cercarli come da Napoli, nel tempo che veniva su il Duomo: i marmi erano posti sopra battelli che rimontavano il Tevere, poi proseguivano la via sopra carri tirati da buffali [2]).

Il maestro che si trova nominato nell'atto di Roberto relativo all'acquisto dei marmi non è Tino di Camaino, ma un napoletano, Gallardo Primario. Questo era figlio di maestro Riccardo Primario, che aveva eseguito sotto Carlo II i lavori del nuovo porto di Napoli [3]). Egli stesso era stato impiegato dal 1306 al 1308 alla costruzione del grande ospedale di Tripergole, presso Pozzuoli, già cominciato da suo padre [4]). Ma il maestro napoletano, benchè già pervenuto alla forza dell' età quando Tino venne a Napoli, non fece da sè, pare almeno, per quanto riguardava le opere di scultura, se non che preparare il materiale occorrente.

Come artista egli non può essere considerato, nè come maestro indipendente, nè come rappresentante delle tradizioni artistiche dell'Italia meridionale, quando le tradizioni dell' epoca sveva erano spente nelle Puglie, nè ancora tradizioni nuove avevano potuto formarsi nel nuovo centro artistico di Napoli, invaso prima dall'arte francese e subito dopo dall'arte toscana. Nei conti delle somme pagate per il mausoleo, secondo il testamento della regina Maria, Tino e Gallardo sono nominati insieme [5]). D' altra parte, a chi esamina da vicino l'opera, credo sia impossibile discernere i pezzi che si devono attribuire allo scultore locale: le figure più pesanti e più goffe, come le più eleganti, sono disegnate secondo la tradizione pisana. Gallardo Primario, divenuto collaboratore del maestro senese, s'era fatto suo discepolo, e il mausoleo di Maria d'Ungheria si può studiare come opera personale di Tino di Camaino (Tav. IX).

---

[1]) Reg. 1325 F, n.° 260, f.° 237 v.° (Schulz, vol. IV, p. 146).

[2]) L. Fumi, *Il Duomo d'Orvieto*, p. 3.

[3]) Reg. 1301-1302 A, n.° 119, f.° 8.° e 20 (Minieri-Riccio, *Studi sopra 84 Reg. Ang.* p. 120).

[4]) « .... Gallardo Primario de Neapoli filio quondam magistri Riccardi Primarii pro perficiendo opere hospitalis Triumpergularum... » Minieri-Riccio, *Studi storici sui fascicoli Angioini*, p. 25. Altro atto del 28 luglio 1308 (Ibid, p. 68). Gallardo Primario fu l' ultimo degli architetti che lavorarono a Santa Chiara. La sua lapide sepolcrale si vedeva nella chiesa maggiore di Santa Chiara, con quest' epitaffio: « Hic jacet corpus magistri Galiardi Primarii de Neapoli, Protomagistri reginalis monasterii Sacri Corporis Christi de Neapoli, qui obiit anno Domini MCCCXLVIII Mense Madii I Ind. » (D' Engenio, *Napoli sacra*, pag. 246).

[5]) « Magistro Dino e Galardo de summa unc. cliv conventarum eis pro facienda una sepultura in dicta ecclesia Sancte Marie Domine Regine in qua debet corpus dicte Domine tumulari, — unc. xl .... Item magistris *Dino de Senis* et *Gallardo de Napoli*, de summa une cliv conventarum eis, etc... — unc. cxiv (C. Minieri-Riccio, *Genealogia di Carlo I, Prima Generazione*, p. 205; Schulz, vol. IV, p. 144).

Le quattro Virtù che portano come cariatidi il sarcofago sul quale giace la regina Maria d' Ungheria sono Angeli avvolti in mantelli ampii, con ale lunghe e potenti. Ricordano subito gli Angeli che decorano il sarcofago dell'arcivescovo Orso, a Firenze, insieme con scheletri bizzarri. A Donna Regina le teste di due delle Virtù, quelle di destra per chi guarda, sono di nobile disegno, hanno grave espressione; le due di sinistra invece hanno facce molli e tozze e corpi un po' corti. Si riconoscono facilmente, dagli attributi che tengono, la Prudenza, col libro e il serpente, la Temperanza, che tiene per le ale un uccelletto, come per mostrare che sa fermare gli slanci temerarii; la Giustizia ha la mano sinistra sulla spada; la Forza tiene il corpo d' un leone ucciso, e stringe colla destra una mazza, oggi rotta. Il sarcofago, che ancora contiene lo scheletro della vedova di Carlo II, è diviso da colonnine inarcate, sette sulla parte anteriore, e due sopra ogni lato. Sotto le arcate siedono undici dei figli e delle figlie che Maria ebbe di re Carlo, e che furono in tutto in numero di tredici. Le figure in alto rilievo si staccano sopra un fondo tempestato di piccoli cubi di smalto azzurro: musaici cosmateschi d'oro e di colori vivi riempiono i triangoli fra le arcate. Nel centro, San Luigi, vescovo di Tolosa, benedice; egli ha ricevuto il posto d' onore, quello che sarebbe spettato al primogenito, perchè divenuto oramai il protettore della pia famiglia. A destra di San Luigi per chi guarda, re Roberto si riconosce dalla testa lunga e dal mento quadrato, nonche dalla corona sormontata di gigli. A sinistra di San Luigi, è Carlo Martello, il defunto re d' Ungheria. A destra di Roberto e a sinistra di Carlo Martello è facile ravvisare i loro fratelli Filippo di Taranto e Giovanni di Durazzo, per chi ha visto nella chiesa di San Domenico i bassorilievi dei loro sarcofagi: Filippo, magro e meschino, col covricapo di lino e il mento largo che aveva comune col fratello Roberto, tiene un cagnolino; Giovanni, grasso e forte, come suo padre Carlo II, tiene un falcone. Gli altri principi e le tre principesse non si possono identificare.

La regina vestita semplicemente, ma coronata, giace sopra uno vero letto, la testa sul guanciale, la metà del corpo ricoperta dal lenzuolo. La faccia nell'ombra delle cortine è d'una calma imponente e d'una profonda dolcezza. Dietro al corpo due Angeli, a basso rilievo sul fondo, tengono uno l'aspersorio, l'altro il turibolo, per dare l'assoluzione. Al disopra del padiglione, la regina Maria, con semplice velo sulla testa, sta inginocchiata innanzi alla Madonna seduta, col Bambino in braccio, che volge lo sguardo verso della regina; la presenta un Angelo che tiene in mano la sua corona. Dall'altro lato, un altro Angelo in piedi, senz' ale, presenta il modello della chiesa di Donna Regina [1]). I quattro pilastri che sostengono il baldacchino ed i tre frontoni sono tutti intarsiati con musaici a stelle, dove l'oro domina. Nel centro del frontone

---

[1]) Cf. p. 29.

anteriore un busto del Redentore benedicente si stacca in alto rilievo; al di sopra s'erge un San Michele in piedi, con lunga tunica, che tiene uno scudo sul quale sono incrociate due chiavi. La volta a spigoli del baldacchino era tutta dipinta a fiori di giglio d'oro sopra campo azzurro.

La tomba di Maria d'Ungheria, cominciata nel corso dell'anno 1325, fu terminata dai Tino e Gallardo in pochi mesi: un documento del 31 maggio 1326 mostra che a questa data la somma di onze 154 convenuta con i due maestri era stata interamente versata nelle loro mani. La somma rappresenta circa 10,000 lire, valore metallico.

Il mausoleo di Donna Regina è la sola opera di Tino a Napoli che lo Schultz abbia conosciuta: i « Notamenti » del de Lellis, pubblicati dopo da C. Minieri-Riccio, hanno provato che il maestro senese era stato pure autore dei due monumenti del duca e della duchessa di Calabria, nella chiesa maggiore di Santa Chiara [1]). Carlo, duca di Calabria, morì il 10 novembre 1328, e subito Tino fu incaricato di erigergli una tomba provvisoria: forse allora la fabbrica della chiesa dei frati non era ancora interamente compiuta. Il mausoleo che ancora si vede fu terminato soltanto dopo il 1333 [2]). La disposizione architettonica del monumento e la proporzione dei diversi piani dell' edificio sono direttamente riprodotti dal mausoleo della regina Maria. Il sostegno del sarcofago pure è assai originale: viene formato da quattro pilastri massicci che riposano sopra leoni e sono coronati da capitelli sui quali delle testine rotonde spiccano in mezzo al fogliame folto. Ad ognuno dei pilieri sono addossate due figure di Virtù di basso rilievo, con grandi ale. I pilastri sono ingegnosamente disposti in modo che i leoni che li portano si presentino perpendicolarmente l'uno all'altro e che le virtù s'alternino, come se girassero attorno alle colonne. Sulla faccia anteriore del sarcofago, il duca è seduto, col bastone nella mano sinistra, e la spada nella destra. I suoi piedi poggiano sopra un lupo ed un agnello che bevono nello stesso vaso, simbolo della concordia ch' egli ha fatto regnare. Due file di personaggi gli rendono omaggio: a destra laici, qualcuno col falcone nel pugno, a sinistra chierici. La figura giacente pare sia un buon ritratto, colle guance e il mento larghi, il naso assai fino; il principe porta una corona e veste un mantello sul quale sono incisi e dipinti stemmi d'Angiò, di Francia e di Calabria. Dietro al morto, contro la parete, un basso rilievo rappresenta un vescovo e un gruppo di monaci francescani occupati nella cerimonia dell'assoluzione, semplicemente indicata sul mausoleo di Maria d' Ungheria dai due

---

[1]) Ho ricordato più sopra come la Chiesa di Santa Chiara comprenda due chiese ben diverse, quella delle monache e quella dei frati (p. 31). In quest'ultima si trovano i mausolei angioini.

[2]) Magistro Tino de Senis pro construenda quadam sepultura in ecclesia Sancti Corporis Christi pro sepeliendo Corpore ducis Calabrie et pro quodam alio sepulcro parvo ubi *nunc* quiescit corpus dicti Ducis unc. LIII, tar. III. Reg. 1335 B, f.° 197, perduto: Reg. 1335-36 C, f.° 31.°, pure perduto (Minieri-Riccio, *Notizie storiche tratte da 84 Reg. Ang.*, p. 38).

Angeli coll'acquasantiera e il turibolo. Al di sopra del padiglione il duca di Calabria è presentato alla Madonna dal suo zio San Luigi di Tolosa: la figura, ritta in piedi dall'altro lato della Madonna seduta, è San Luigi, re di Francia, colla corona in testa e il globo in mano.

La tomba di Maria di Valois, seconda moglie di Carlo di Calabria, morta nel 1331, fu pure commessa a Tino, e la somma di once 130 (circa lire 7800 valore metallico) che era stata convenuta, fu pagata soltanto dopo la morte del maestro, alla sua vedova Landa, il 7 giugno 1339 [1]). Il mausoleo della duchessa di Calabria differisce soltanto per qualche particolare da quello del marito. La lastra anteriore del sarcofago porta, alle estremità, le due figure dell'Annunziata, e in mezzo, sotto cinque arcature analoghe a quelle del mausoleo di Maria d'Ungheria, la figura della duchessa seduta, attorniata dai suoi quattro figli: a sinistra di chi guarda, la giovane principessa che doveva essere la regina Giovanna, e il piccolo Carlo Martello che morì a Firenze e vi fu sepolto in Santa Croce; a destra la prima Maria, morta nel 1328 e che ebbe come la madre un monumento in Santa Chiara; infine, la seconda Maria, che nacque dopo la morte del padre. Sui lati del sarcofago sono raffigurati in basso rilievo, Santa Chiara e Santa Elisabetta d'Ungheria, San Francesco e Sant'Antonio di Padova. La principessa inginocchiata sul padiglione innanzi alla Madonna, è assistita, come suo marito, dai due Santi Luigi, protettori di Casa d'Angiò [2]).

Un altro documento riportato nei Notamenti del De Lellis contiene notizia di un pagamento fatto a maestro Tino da Siena per un monumento marmoreo nel quale fu deposto il corpo di « Matilde d'Acaia » [3]). Si conosce la dolorosa odissea di quella principessa Mahaut di Hainaut, che, spogliata del suo principato, fidanzata per forza a Giovanni di Durazzo, fratello di re Roberto, si rifiutò per quattro anni di sposarlo, fu trascinata da Napoli ad Avignone, e morì, forse prigioniera, ad Aversa, nel 1331 [4]). Il suo monumento funebre sfortunatamente è stato distrutto, e non sappiamo neppure dal documento che vi accenna se fosse stato eretto in Aversa o nella stessa Napoli [5]).

---

[1]) « Quondam magistro Tino marmorario tunc viventi et dopne Lande uxori ejus pro pretio convento sibi pro factura et completura sepulchri seu monumenti marmorei diverse altitudinis et longitudinis cum imaginibus et picturis in eo factis per diversas vices unc. CXXX. » Reg. 1338-39 D, n.° 318, f.° 170 e 172 (Minieri-Riccio, *84 Reg. ang.*, p. 9).

[2]) Attendo a compiere uno studio storico sulle rappresentazioni dei due Santi Luigi nell'arte italiana, che verrà pubblicato nella « *Revue des Deux Mondes* ».

[3]) « Magistro Nicola Andree Carpentario pro monumento ligneo in quo repositum fuit corpus ejusdem principisse. Tar. III, Magistro Thino de Senis pro monumento uno marmoreo in quo repositum fuit corpus ejusdem principisse. Unc. 1, Tar. XII, Reg. 194 M, f. 26, riportato da Minieri-Riccio, *84 Reg. ang.*, p. 29-30. Il registro esiste tuttora, ma i 245 primi fogli sono scomparsi.

[4]) G. Schlumberger, *Numismatique de l'Orient Latin*; Parigi, 1878, in 4.°; p. 301.

[5]) Si pagò una somma per gli uomini che avevano suonato le campane in segno di lutto nel Duomo di Napoli; ma questo dettaglio non prova che i funerali siano stati fatti in questa chiesa.

I tre mausolei di Maria d' Ungheria, di Carlo di Calabria e di Matilde d' Acaia sono le sole opere di Tino di Camaino conservate in Napoli la cui autenticità viene confermata con documenti d'archivio. Ma noi dobbiamo passare in rivista altri monumenti che si possono attribuire a Tino stesso, ovvero a qualche suo discepolo, per comprendere quale sia stata la sua operosità e la sua influenza a Napoli, e quale posto egli abbia tenuto nella capitale dei re Angioini, nel tempo stesso che si stava lavorando agli affreschi di Donna Regina.

II.

OPERE CHE SI POSSONO ATTRIBUIRE A TINO E ALLA SUA SCUOLA

MENTRE Tino di Camaino e Gallardo Primario davano l'ultima mano alle sculture del mausoleo di Maria d'Ungheria, un'altra tomba di principessa era stata messa a posto in un'altra chiesa francescana, e si trovava incastrata fra due pilastri del coro di San Lorenzo Maggiore. Il monumento ricevette il corpo di Caterina d'Austria, prima moglie di Carlo Illustre, duca di Calabria, morta due soli mesi prima della regina Maria, il 18 Gennaio 1323. La tomba di San Lorenzo fu cominciata pure prima di quella di Donna Regina; e già il 27 Maggio 1324 (7ª Indizione), re Roberto aveva diretta una lettera ai suoi ufficiali di Roma per fare raccogliere i marmi necessari al lavoro della tomba della sua nuora, come fu fatto l'anno seguente per la tomba di sua madre [1]).

Il mausoleo di Caterina d'Austria, descritto dallo Schultz, è stato attribuito dal Filangieri ad un Cosmate romano [2]). Ma l'egregio scrittore è stato ingannato dai musaici che rivestono riccamente parti del monumento. Si sa che i toscani avevano imparato la tecnica di tale decorazione dai « magistri » di Roma: e se ne trovano esempii notevoli in monumenti autentici d'Arnolfo di Cambio e di Giovanni Pisano, come nel mausoleo del cardinale Guillaume de Bray, a San Domenico d'Orvieto, e in quello di papa Benedetto XI, a San Domenico di Perugia.

Per me non dubito che il mausoleo di San Lorenzo, contemporaneo di quello di Donna Regina, sia pure opera di Tino di Camaino. A prima vista, è vero, spiccano differenze gravi fra l'uno e l'altro monumento. Sotto il sar-

---

[1]) Una riga importante di questo documento rimane inintelligibile nella copia del CAMERA (*Annali delle Due Sicilie*, vol. II, p. 287), riportata dal FILANGIERI. Ho riscontrato l'originale nel Registro 1310 H, f.° 242.° Invece di « oportunos marmoreos lapides pro *manu* autem hujusmodi, ut predicitur, construendo », si legge *monu*, cioè *monumento* (construendo).

[2]) *Documenti*, etc., vol. II, p. 135-136.

cofago di Caterina d'Austria, le allegorie di Virtù sono ridotte a due statue pesanti poggiate contro i pilastri del coro: una è la Speranza, coronata, con mazzo di fiori in mano, l'altra la Carità con una larga fiamma sulla fronte, attorniata da bambini [1]). Il sarcofago è decorato, sopra ognuna delle due lastre visibili, di tre medaglioni con mezze figure di basso rilievo, che spiccano sopra un fondo di musaici stellati. Dal lato del deambulatorio che corre tra il coro e le cappelle absidali, le tre mezze figure formano il gruppo della Pietà, che era di tradizione nel Trecento sulle tombe toscane: nel centro Cristo morto; a sinistra la Madonna, a destra San Giovanni, tutte tre con facce contorte dal dolore. Dal lato del coro, San Francesco, con le palme alzate per fare vedere le stimmate, fa riscontro a Cristo, conformemente all'audace parallelo spesso ripetuto dai mistici dell'ordine serafico; dai due lati del Santo, Santa Chiara, e Sant' Antonio di Padova. I medaglioni sono separati da scudi di forma rotonda, come era di costume per le nobili donne, sui quali sono dipinti sotto vetro gli stemmi della principessa e dello sposo: uno partito, d'Angiò, col lambello, e di Calabria, l'altro partito, di Francia e d'Austria.

Il letto ove dorme la duchessa di Calabria, non è coperto di cortine, nè guardato da Angeli; vegliano sul riposo della morta quattro Santi, statuette in piedi agli angoli del sarcofago, nell' ombra del baldacchino: San Luigi, re di Francia, San Luigi di Tolosa, San Pietro e San Paolo. L'enorme baldacchino, che serve ad un tempo di padiglione al letto e di coronamento all'edicola, è ben diverso di quello che sul mausoleo di Maria d'Ungheria fa da piedistallo alla Madonna seduta e alle figure inginocchiate. Questo baldacchino poggia sopra quattro colonne spirali, e non prismatiche; i capitelli sono ornati di fogliame rigoglioso, in mezzo al quale spiccano piccole teste. Dal lato del coro il frontone tricuspide porta in una cornice trifogliata, una Madonna col Bambino, a mezzo corpo, di pretto tipo pisano; sull'archivolta a sesto acuto, che sostiene questo frontone, corre una ghirlanda di vite delicatamente cesellata nel marmo. L'arcatura dal lato del deambulatorio è stata accecata dallo scultore stesso al di sopra dei capitelli delle colonne spirali; e sulla parte esterna del campo a sesto acuto così ottenuto, l'artista ha eseguito un vero quadro a bassorilievo sopra fondo di musaico: un San Francesco, che riceve le stimmati sulla Verna dalle mani raggianti del divino Serafino. Il paesaggio con alberi massicci, la casupola, il gesto del Santo, tutto rivela la copia d'una tavola giottesca. Sulla faccia interna dell'arcatura cieca un altro bassorilievo con musaici ricchissimi: nel centro il Redentore nella mandorla d'oro, sopra un campo azzurro tutto stellato; al di sotto di lui due Angeli dalle grandi ale a musaico d'oro, che presentano la principessa inginocchiata. Infine sotto il baldacchino una volta a spigoli con gigli d' oro, il solo det-

---

[1]) Si confronterà la *Charitas* in un medaglione del tabernacolo d' Or San Michele, a Firenze, per Andrea Orcagna.

taglio, credo, che, fra tanti dettagli, si mostra assolutamente identico sulle due tombe monumentali di Caterina di Calabria e di Maria d'Ungheria.

Per avere diritto di restituire a Tino da Siena un'opera così importante come il mausoleo di San Lorenzo, non basterebbe dunque un confronto col monumento vicino di Donna Regina. Bisogna ricorrere all'esame della tomba d'Errico VII, i cui avanzi giacciono nel Campo Santo di Pisa [1]). Ma intorno a questo monumento è surta una nuova quistione, la cui soluzione interessa direttamente le opere di Tino in Napoli.

Uno scrittore di cose d'Arte, che oggi è di certo lo storico più erudito della Pisa del Medio-Evo, ha creduto, dopo ritrovati alcuni pezzi del mausoleo imperiale, di potere ideare un ristauro completo del monumento. Il ch.mo Prof. Igino Benvenuto Supino è stato tratto a studiare l'opera di Tino dalla sua paziente ed accurata analisi del pergamo di Giovanni Pisano; e la critica ch'egli ha fatto della ricomposizione del pergamo, quale è stata eseguita nel Museo Civico, ha spinto lui stesso ad una ricostruzione abbastanza ardita del mausoleo [2]). Ha messo da parte fra i bizzarri e complicati sostegni della grande tribuna di marmo due gruppi celebri: l'allegoria creduta di Pisa colle quattro Virtù, e il Cristo con i quattro Evangelisti. Queste statue egli s'è rifiutato d'annoverarle fra le opere di Giovanni, e le ha subito attribuite a Tino. Così le cariatidi, oramai senz'uso, potevano andare a sostenere il sarcofago dell'Imperatore, decorato con figure d'Apostoli e sormontato dalla sua statua giacente, che si vedeva nel Campo Santo. Le figure allegoriche, sotto la cassa che conteneva le ossa di Arrigo, prendevano un profondo significato storico: « una rappresentante Pisa, che ebbe da lui non dubbî contrassegni d'affetto, e che a lui fu sempre divotamente fedele; l'altra il Cristo quì posto a simbolo della potestà divina, o ad illustrazione del motto: « *Imperator Enricus qui Christo fertur amicus...* » [3]). Per indovinare il resto del mausoleo il dotto critico s'è valso delle opere di Tino conservate in Napoli, a Donna Regina e a Santa Chiara. Colle fotografie di queste sotto occhio, egli ha abbozzato una tomba ideale [4]), aggiungendo *a priori*, senz'altra ragione che l'analogia, tutto quello che mancava: colonne, baldacchino a tre frontoni, cortine tenute da due angeli, padiglione con una Madonna in cima. Il suo ristauro sembrerà a prima vista verosimile quanto ingegnoso. Ma la conoscenza forse più diretta che ho potuto avere delle tombe angioine m'impedisce d'ammettere il disegno proposto per la ricomposizione della tomba imperiale.

---

[1]) Per i diversi traslochi che questo monumento ebbe da soffrire, si veda lo studio del signor Trenta, *La tomba di Arrigo VII Imperatore*, Pisa, 1893, in 8.°, p. 65 e seguenti.

[2]) Igino Benvenuto Supino, *Il pergamo di Giovanni Pisano (Archivio storico dell'arte*, 1.ª serie, vol. V, 1894, p. 65-94), *Giovanni Pisano* (Ibib., 2.ª serie, vol. I, 1895, p. 43-69). *Tino di Camaino* (Ibid., p. 177-187).

[3]) Art. cit., pag. 184.

[4]) Pag. 185.

Debbo sollevare prima una difficoltà materiale: le cariatidi che il ch.mo autore trasporta sotto il sarcofago sono sproporzionate ad esso. I pilastri con figure addossate, che fanno da sostegno alle tombe angioine lavorate a Napoli sotto la direzione di Tino sono alti tutti quanti non più *d'un metro e sessanta*, compresi, come nel mausoleo di Carlo di Calabria, i capitelli e i leoni. Invece il Cristo e la vecchia donna che chiamano Pisa, coi loro alti piedistalli fiancheggiati ognuno da quattro statue e col capitello che sormonta la loro testa, raggiungono i *metri due e quaranta*. L'enorme esagerazione di tali cariatidi per rapporto alla grandezza del sarcofago spiccherà meglio a chi confronterà lo schizzo di ristauro dato dal signor Supino colle riproduzioni delle tombe di Napoli intercalate nel suo studio stesso.

Se poi avremo riflettuto un poco alle figure rappresentate, ci potremo domandare se il profondo senso storico loro attribuito potea venire in mente ad un Trecentista, e se quello che si vorrebbe ammirare nell'ardito disegno della tomba imperiale non sarebbe sembrato a tutti scandaloso. Passi per la rappresentazione di Pisa, la città fedele d'Errico VII; ma dov' era un Ghibellino tanto forsennato da dare al Redentore in persona il còmpito di sostenere, non già la cattedra di Verità, ma i resti mortali d'un uomo? Quel Dio che piega il collo sotto la salma d'un imperatore, mi pare una romantica idealità impossibile da concepirsi nei tempi di Dante. E per giustificare una libertà che contrastava troppo al sentimento popolare, occorrerebbe almeno recare esempi di figure simili, usate per lo stesso ufficio: ma l'esempio non si troverà. Le figure allegoriche nell'arte pisana del Trecento non servono di sostegno ad una tomba, se non quando questa tomba è un reliquiario. Citerò la celebre cassa marmorea di San Pietro Martire, a Sant' Eustorgio di Milano, ed anche quella di Santo Agostino, nel Duomo di Pavia, che sono opere la prima di Nicola Balducci da Pisa, e la seconda d'un discepolo di costui, Bonino di Campione. Nella prima metà del Trecento non si trovano cariatidi sotto un sarcofago se non nei mausolei principeschi di Napoli [1]), ed è molto probabile, che l' uso di un motivo così ricco e imponente per un monumento profano sia stato dettato agli artefici toscani dalla magnificenza e dalla superbia dei reali d'Angiò. Avrò da trattare più tardi la quistione assai grave di sapere se la scoltura toscana, acclimatata in Napoli sotto gli angioini, abbia qui modificato, per adattarsi al volere dei principi stessi, se non il suo carattere e il suo stile, almeno i suoi temi comuni e la sua iconografia tradizionale. Basti per ora notare che le cariatidi delle tombe angioine sono tutte, senza eccezione, allegorie di Virtù.

---

[1]) L'unico esempio di cariatidi a Firenze in tutto il Trecento è dato da una tomba per altro abbastanza meschina della famiglia Strozzi, accanto al portone laterale ovest di Santa Croce. Appartiene agli ultimi anni del secolo.

Ora, non solamente troviamo nei gruppi che si pretende abbiano fatto parte del mausoleo lavorato a Pisa da Tino di Camaino, la figura della città, e quella di Cristo e quelle dei quattro Evangelisti, ma per di più le quattro statue di Virtù che fanno corteo alla statua allegorica di Pisa non somigliano a nessuna delle svariate figure di Virtù che Tino ha moltiplicate nelle chiese di Napoli. Le Virtù della tomba di Maria d'Ungheria sono Angeli dalla faccia giovane e virile; quelle della tomba di Carlo di Calabria sono donne forti e robuste, con lunghe ale; quelle della tomba di Maria di Valois sono donne più giovani e più snelle, senz' ale. Ma dove sono mai le tre vecchie e la Venere ignuda che a Pisa simboleggiano le quattro Virtù?

Lo stile stesso delle figure nelle quali il sig. Supino ha creduto di riconoscere la maniera di Tino, mi pare che sia la prova più forte contro l'attribuzione proposta. Il Cristo con gli Evangelisti, l' allegoria di Pisa con le quattro Virtù hanno facce dure ed angolose; il collo è lungo e inchinato innanzi, i lineamenti quadrati ed irregolari. Invece, nelle figure autentiche di Tino, tanto gli Apostoli del sarcofago imperiale quanto le Virtù e gli Angeli dei monumenti napoletani, hanno i corpi pesanti e corti, le teste rotonde, il collo qualche volta perduto nelle spalle: e la mole un po' tozza delle figure rammenta, come avviene in varie opere di discepoli di Giovanni Pisano, il canone adottato dal padre suo Nicola. Io non dubito di riconoscere nei gruppi che si è voluto togliere al Pergamo per renderli al mausoleo i caratteri delle figure di Giovanni Pisano. Ammetterò, se si vuole che non abbiano fatto parte in origine della grande cantoria del Duomo, e che non siano state scolpite dalla mano stessa del maestro. Ma, per lo studio nostro c' importa aver mostrato, prima, che non hanno potuto far parte del mausoleo d'Errico, e poi, che non si devono contare fra le opere di Tino da Siena.

Quanto ai pilastri e al baldacchino che fanno sì nobile mostra di sè nel disegno del sig. Supino, una volta rimosso il sostegno del sarcofago, il coronamento del mausoleo va in fumo; e ci ritroviamo innanzi alla sola cassa di marmo con le undici figure d'Apostoli e colla statua giacente dell' imperatore. È certo che quando la tomba fu eretta nella tribuna del Duomo, non si componeva del solo sarcofago, oggi abbandonato per terra nel Campo Santo: ne abbiamo la prova, non soltanto nella testimonianza degli antichi scrittori che parlano del mausoleo come d'un monumento ricco e alto, ma anche nelle due statue della Madonna e dell' Angelo annunziante, che sono state poste accanto al sarcofago, e che sono senza dubbio opere della stessa mano; come pure nelle due figurine d' Angeli coll' acquasantiera ed il turibolo, che con ogni ragione il Prof. Supino ha confrontate con quelle del Mausoleo di Donna Regina, e cui ha dato posto accanto alla salma dell' imperatore Errico. Ma finchè non si saranno fatte a Pisa scoperte di nuovi frammenti del mausoleo, noi dobbiamo tornare al parère espresso dal signor Supino stesso nel suo secondo articolo, meno ardito dell' ultimo: « Per mancanza assoluta di notizie

non possiamo descrivere le parti di cui era composta quella tomba, che raccolse le spoglie del monarca così caro ai Pisani » [1]).

Se volessi tentare, dal canto mio, una ricostituzione del monumento famoso, terrei il più gran conto d'un gruppo di statue marmoree, riunite nel Campo Santo pisano, (lato Nord), ed alle quali può fare meraviglia che nessun dei critici più recenti abbia accennato. Infatti una di queste statue, che è di grandezza naturale, raffigura l' imperatore Errico VII in persona, seduto, colla corona in testa, ed un ampio mantello sulle spalle; le due mani, oggi rotte, tenevano di certo il globo e lo scettro. Basta la faccia angolosa, dagli occhi tristi, dal mento quadrato, dalle gote ossose, per lasciare riconoscere subito l'imperatore che a pochi passi di distanza si vede giacente sul sarcofago [2]). Quattro statue più piccole sono raggruppate, due per due, a lato della statua grande: sono tre laici ed un chierico, che volgono la testa verso l' imperatore.

Ora la statua seduta d'Errico appare come opera certa di Tino di Camaino; le altre quattro statue, benchè di lavoro molto grossolano, hanno la più stretta parentela con gli Apostoli del sarcofago: capo tozzo, faccia rotonda, mento pesante, collo troppo corto; non hanno invece nessun rapporto colle opere di Giovanni Pisano o degli anonimi pisani contemporanei di Tino da Siena. Si noti inoltre che le cinque statue, benchè di tutto rilievo, sono schiacciate indietro, per essere addossate ad una parete. Infine si ricordi il monumento funebre del Cino da Pistoia, eretto nel 1337 nel Duomo della patria e sul quale lo scultore Cellino di Nese ha collocato il famoso professore seduto, in mezzo a sei figurine più piccole, che sono i suoi discepoli, tanto chierici come laici.

E con tutto ciò, ci vorrà ben poco per ideare un disegno di ricostituzione del mausoleo d'Errico VII, nel quale, al disopra del sarcofago rimesso nel posto che occupò dal 1315 al 1494, in fondo all' abside del Duomo di Pisa, si collocherebbe pure la statua dell'imperatore in trono, poggiata sopra qualche mensola, e fiancheggiata dai Ghibellini fedeli. Vi sarebbe, secondo me, un unica difficoltà: due statue dell'imperatore per un solo monumento. Ma si sa che la riunione di due rappresentazioni d'un uomo, morto e vivo, sulla sua tomba, non è in Italia un fatto unico. E, se fosse certa la ricostituzione di cui ho dato lo schizzo sommario, vorrebbe dire semplicemente che Tino di Camaino avrebbe dato a Pisa l'idea prima del mausoleo che più tardi

---

[1]) *Arch. stor. dell'Arte*, 1895, p. 62.

[2]) Col notare l'evidente somiglianza della statua giacente e della statua sedente, non faccio altro che seguire una tradizione locale ancora viva a Pisa nel principio di questo secolo. Si vede ancora notata, fra le sculture storiche del Campo Santo, quella « statua sedente di scuola di Nicola, creduta il ritratto di Enrico VII Imperatore », nei libri del Rosini (*Descrizione delle pitture del Campo santo*, 3.ª Ediz., MDCCCXXIX, p. 217, e del Morrona (*Pisa antica e moderna* 1821; n.º 149, nel « Catalogo delle sculture antiche »).

venne eretto in onore di re Roberto a Napoli [1]). Sono ipotesi, non lo nego; ma chi non le accetta dovrà pur dire a qual uso immagina destinate le cinque statue del Camposanto, di cui credo d'avere mostrata l' importanza.

D'altronde, senza abbandonare i fatti solidi e le opere autentiche, ci possiamo contentare col sarcofago e colla statua giacente d'Errico, conservati nel Campo Santo di Pisa, per esser certi che il mausoleo della duchessa di Calabria, eretto nel 1324 a San Lorenzo, di Napoli, fu pure opera di Tino di Camaino. Nelle due statue giacenti di Errico VII e di Caterina d' Austria, l'inclinazione della testa sul guanciale, le pieghe ampie del mantello che vanno d' un tratto dalla spalla ai piedi, il lavoro stesso degli ornamenti incisi sul broccato, sono identici. Gli Apostoli di Pisa, colle loro teste enormi e le loro gambe corte sono perfettamente simili ai quattro Santi che vegliano la salma della duchessa di Calabria. Rimane solo da spiegare come il mausoleo di San Lorenzo, così simile pel carattere dei particolari al sarcofago di Pisa, sia così differente nel disegno generale dal monumento di Donna Regina.

Prima, si noterà che le due tombe coeve furono fatte per occupare nelle due chiese francescane alle quali erano destinate, posti ben diversi. Una dovea stare in fondo all'abside e doveva essere vista dirimpetto; l'altra, incastrata fra due pilastri, dai quali due lati del sarcofago rimanevano nascosti, si vedeva tanto dal coro che dal deambolatorio: per questa ragione il sarcofago ebbe due lati decorati con medaglioni; per questo le due Virtù e i quattro Santi si presentano di profilo e non di faccia; per questo, infine, l'arcatura cieca fu decorata da un lato e dall'altro con rilievi e musaici.

Nè è meno necessario ricordarsi che i marmi furono domandati a Roma pel monumento di Caterina d'Austria un anno prima che si potesse lavorare a quello di Maria d'Ungheria. E così possiamo comprendere come il primo dei due mausolei sembri composto con elementi diversissimi, e con ricordi non solamente di sculture toscane, ma pure di pitture. Appena giunto a Napoli, lo scultore senese dovette, per soddisfare al gusto dei principi, scolpire una tomba assai più ricca di quella ch' egli aveva fatta per l'arcivescovo di Firenze, e probabilmente più carica di particolari di quelle ch'egli aveva fatta per l'imperatore: ed in fretta congiunse particolari diversi che non seppe ancora fondere in un insieme organico. Invece, quando, pochi mesi dopo d' avere cominciato la tomba di San Lorenzo, egli dovette eseguire un programma simile, pure valendosi di spazio meno ristretto e della prospettiva più libera, Tino ideò un secondo modello di monumento funebre che tanto piacque alla famiglia reale da stabilire il tipo di quello che si può chiamare il mausoleo Angioino.

Io credo dunque che la prima opera di Tino di Camaino in Napoli sia la tomba di Caterina d'Austria. Il mausoleo della regina Maria sarebbe sol-

---

[1]) Un tipo identico di monumento funebre l'ha dato Antonio Pollajuolo nel celebre mausoleo di papa Innocenzo VIII, a San Pietro.

tanto la seconda, e dopo quel saggio più felice del primo, lo scultore avrebbe copiate le proprie invenzioni con poche varianti, quando ebbe da lavorare nella chiesa nuova di Santa Chiara, della quale Roberto voleva fare la necropoli della sua Casa.

Abbiamo citato le due tombe vicine di Carlo di Calabria e della seconda sua moglie, Maria di Valois. La loro figlia Maria, che morì bambina nel 1328, era stata sepolta vicino al genitore, in un monumento marmoreo che le fu eretto, del quale avanza ancora il sarcofago coll'iscrizione e la statuetta. Una occhiata sopra quella graziosa effigie di bambina coronata, e sopra i due medaglioni di Virtù che decorano il piccolo sarcofago, e che sono identici per tipi e per tecnica ai due medaglioni della Madonna e dell'Angelo annunziatore sul baldacchino del mausoleo di Carlo di Calabria, permette d'affermare che quel leggiadro monumentino fu pur esso scolpito dalla propria mano di Tino [1]).

È più difficile determinare la parte che il maestro senese potette avere nell'esecuzione d'una serie di tombe nelle quali si riconosce apertamente la sua maniera. Quel che sappiamo della collaborazione di Gallardo Primario fa credere che Tino dovette formare non pochi discepoli fra i marmorarii napoletani. E al maestro stesso o alla sua scuola si possono attribuire otto statue di Virtù, che hanno fatto da sostegno a due tombe principesche nella chiesa maggiore di Santa Chiara e che oggi rimangono abbandonate nel giardino delle monache [2]). Tino ha lavorato certamente alle due tombe, che furono erette a Filippo di Taranto e a Giovanni di Durazzo nella chiesa di San Domenico, prediletta dal loro padre Carlo II. Parti importanti di queste due tombe, che lo Schultz non ha conosciute, si possono ritrovare. Le lastre anteriori dei due sarcofagi sono incastrate nelle pareti del transetto di San Domenico. Nel mezzo del sarcofago di Filippo, costui è seduto colla moglie, e si guardano a vicenda; a destra e a sinistra sei loro figliuoli stanno in piedi. Il sarcofago del duca di Durazzo è diviso in due parti: a sinistra, sotto tre arcate sono i figli del principe, col falcone in pugno; nella parte di destra il duca siede sopra un trono e riceve l'omaggio dei signori Albanesi: questi portano lunghe barbe, vestono lunghe tuniche, e tengono in mano larghi cappelli rotondi, o lunghi berretti alla foggia siciliana. Tre gruppi di Virtù che servivano da cariatidi ad uno di questi mausolei esistono sempre nella chiesa dove sono stati adoperati a sostegno del Cero pasquale. Ogni gruppo comprende tre Virtù, nobili d'atteggiamento e d'espressione: la Forza è raffigurata da una specie di San Michele armato all'antica, che si può paragonare alle più celebri opere di Giovanni Pisano. Altre statue più rozze, che sormontavano il baldacchino della tomba di Giovanni di Durazzo, sono state traspor-

---

[1]) Vedi *Napoli nobilissima*, anno 1895, p. 147-148.

[2]) Vedi *Mélanges de l'École de Rome*, anno 1898, p. 191 e seguenti.

tate dallo antico monastero di San Domenico nel piccolo Museo di Donna Regina, rappresentano il duca inginocchiato, San Domenico in piedi e la Madonna seduta.

Quest'elenco di opere, che comincia, secondo me, col mausoleo di Caterina d'Austria per finire con quelli di Maria di Valois e di Giovanni di Durazzo, già può darci un' idea dell' operosità di Tino a Napoli. Ma intanto ch' egli dirigeva, ovvero eseguiva egli stesso i lavori delle tombe angioine, opere d'architetto quanto di scultore, il maestro era preposto alle più colossali fabbriche imprese dalla magnificenza prodiga di re Roberto.

Come scultore, Tino aveva preso per collaboratore Gallardo da Napoli; come architetto, lavorò sempre di concerto con maestro Francesco da Vico. Fin dal 1325, il maestro senese cominciò la certosa di San Martino, sul colle di Sant' Eramo [1]). Nel 1334, egli diresse i lavori dell'Arsenale [2]), e l' anno seguente si occupò come ingegnere, agli ingrandimenti del porto [3]).

Quando Tino di Camaino morì in Napoli, alla fine del 1337 [4]), era stato per dodici anni il vero sopraintendente di tutti i grandi lavori artistici eseguiti per ordine di re Roberto. Neppure il soggiorno di due anni almeno che Giotto fece in Napoli, potè togliere allo scultore senese quella supremazia. E quando, tornato in Toscana il capo della scuola fiorentina, re Roberto volle si continuasse l'opera incominciata dal gran pittore, cioè la decorazione della reggia di Napoli, quando fece fabbricare in Castel Nuovo una cappella piccola accanto a quella già coperta d'affreschi di Giotto ed ordinò che in questa nuova cappella venisse dipinta tutta la vita di San Martino, l'artista chiamato a giudicare di quelle pitture prima che fossero pagate ai maestri fu Tino di Camaino, « *Cum noticia et consciencia magistri Tini de Senis* »: porta il documento [5]). Altro non aggiunge, nè sarà lecito conchiudere da queste sole parole che lo scultore senese avesse diretto personalmente l'esecuzione delle pitture. Non sappiamo neppure chi erano i « *magistri* » [6]), e non possiamo congetturare quali rapporti abbiano potuto esistere fra quella vita di San Martino e quella che si vede in una cappella d'Assisi e che è opera squisita di Simone da Siena. E se poi i pittori che avranno lavorato a Castel Nuovo dopo la partenza di Giotto fossero « giotteschi » o senesi, se forse quegli che illu-

---

[1]) Atto del 3 maggio; Reg. 1326 B, n.° 263, p. 161, pubblicato dallo SCHULTZ, vol. IV, p. 145. Si vedano nel medesimo volume parecchi altri documenti.

[2]) 2 dicembre; (*Arch. Stor. per le prov. nap.*, vol. XI, p. 578).

[3]) 16 luglio; (Ibid, vol. VIII, p. 22).

[4]) Viveva ancora il 2 giugno 1337 ed era morto il 2 gennaio 1338. V. Reg. 1337 X, n.° 309, f.° 169 e 171 (*Arch. stor. per le prov. nap.*, vol. XIII, p. 205). Lo SCHULTZ, per avere sbagliato la data d' un documento, asserisce erroneamente che Tino fosse morto prima dell' 11 luglio 1336 (III, pag. 167).

[5]) Atto del 25 ottobre 1336. Reg. 1335, n.° 301, f.° 102.°

[6]) Atto del 12 settembre 1334 (Ibid; f.° 101.°) L'egregio Prof. Barone che il primo fece conoscere questi documenti, ammette, credo, senza ragione positiva, che Tino di Camaino abbia personalmente diretto il lavoro dei pittori (*Arch. stor. nap.*, vol. XI, p. 577).

straron o la vita di San Martino furono gli stessi che avevano illustrato le vite di Sant'Agnese e di Sant' Elisabetta a Donna Regina, tutto ciò rimane nell'ombra.

Per noi sono chiari almeno due fatti: le pitture di Donna Regina sono senesi e il maestro che prima e dopo di Giotto fu il caposcuola fra gli artisti toscani o napoletani a servizio degli Angioini, era Tino da Siena. Il tempo in cui il maestro venne ad erigere il monumento della regina Maria è pure quello, se badiamo alle date più verosimili sulle quali ci siamo fermati, che si lavorava alla decorazione pittorica della chiesa. Di certo un maestro cui il favore regio prestava un'autorità considerevole, non poteva essere indifferente ed estraneo all' importantissima opera degli artisti che ingombravano le due navate sovrapposte coi loro anditi, nel tempo ch' egli disponeva nel coro le macchine per mettere a posto i pezzi del mausoleo. S'egli trovasse già un nucleo di pittori senesi riuniti nella chiesa di Donna Regina, quando venne a riconoscere il posto della tomba, se lo conducesse insieme con sè, o lo facesse venire quando già stava a Napoli, decida chi vuole. Io mi limito a questa conclusione, che, credo, non sarà contrastata: la storia di Tino in Napoli, che si può benissimo seguire col mezzo dei documenti pubblicati e delle opere conservate, vale ad illuminare la storia dei pittori dimenticati: e se vogliamo un nome da potere citare a proposito degli affreschi anonimi di Donna Regina, piuttosto che quello del misterioso *Michele*, sarà il nome di *Tino di Camaino*.

III.

GLI ULTIMI ARTEFICI SENESI A NAPOLI SOTTO RE ROBERTO E GIOVANNA PRIMA. SIENA E FIRENZE NEL TRECENTO

Le pitture e le sculture da noi studiate formano un importante insieme d'opere nelle quali si può seguire la tradizione d'arte senese portata a Napoli, come pare, da Montano d'Arezzo, continuata dagli scultori d'Orvieto, confermata dall'ordinamento d'un quadro ufficiale affidato da re Roberto a Simone Martini. Un anno dopo la morte di Tino di Camaino, viene ancora chiamato a Napoli un maestro da Siena, la cui carriera riproduce in modo strano quella dello scultore che fece successivamente mausolei per il capo dei Ghibellini, e per la famiglia del re dei Guelfi. L'orefice Lando di Pietro anche egli, dopo d'avere cesellata la regia corona che Arrigo VII si cinse a Milano, andò nel 1332 a Firenze per fondere una « campana grossa », e tirarla in cima alla guglia del Palazzo del Popolo [1]). Nel 1339 prese dimora stabile a Napoli, dove il re gli voleva affidare lavori, non solo d'oreficeria, ma pure d'ingegneria [2]). Un altro fonditore di campane, chiamato Giorgio da Siena, venne impiegato nel 1340 alla certosa di San Martino [3]). E ancora dopo, sotto Giovanna I, e poi nei tempi oscuri di Carlo di Durazzo il pittore senese Andrea Vanni venne due volte a soggiornare ed a lavorare in Napoli [4]).

---

[1]) Atto del 27 settembre (Arch. di Stato di Firenze), pubblicato da S. Borghesi e L. Banchi, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese,* Siena, 1898, in 8.°, p. 11 e 12.

[2]) Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese;* vol. I, p. 228.

[3]) *Arch. stor. per le prov. nap.;* vol. VIII, p. 204.

[4]) Il secondo soggiorno d'Andrea Vanni a Napoli c'è noto per mezzo d'una lettera dell'artefice stesso, indirizzata alla signoria di Siena e datata del 18 novembre 1383 (Borghesi e Banchi, *Nuovi documenti per la storia dell' arte senese*, p. 54). Altri documenti autentici provano che il pittore stava in Toscana nel 1353 e poi dal 1368 al 1378. Ma è certo pure ch'egli si recò a Napoli una prima volta prima del 1380. Rimane infatti la traccia d'un quadro, oggi perduto, che portava la firma d'Andrea Vanni e che era stato dipinto da lui in Napoli al tempo di Giovanna Prima. Era una Madonna donata dalla regina alla cappella di Casaluce, quando detta cappella già era stata da Raimondo del Balzo ceduta ai Celestini. La tavola venne poi trasportata nel Dormitorio dei Novizi dove ancora nel secolo passato la si ammirava come una preziosa opera d'arte. Sotto l'imagine si leggeva un'iscrizione in lettere d'oro che il Padre Donato da Siderno, nella

La colonia senese, il cui passaggio a Napoli è stato segnato dalle opere d'arte di cui terminiamo lo studio, viene a nuova e solenne prova d'un fatto importante non ancora messo in piena luce. Se si farà eccezione per la influenza personale di Giotto, si potrà provare che l'arte senese si diffuse fuori della Toscana, e fuori anche della penisola italiana prima dell'arte fiorentina. Il Vasari immaginò che Giotto fosse andato ad Avignone, ma fu Simone Martini che vi andò e vi morì. E pure Goro di Gregorio da Siena, che aveva fatto nel 1323 l'Arca di San Cerbone a Massa Marittima, va nel 1333 a scolpire la ricca tomba dell' arcivescovo Guidotto de Tabiatis nel Duomo di Messina [1]).

A Napoli abbiamo visto come i pittori di Donna Regina e Tino di Camaino precedettero Giotto. Prima del 1329, numerosi erano a rua Toscana e altrove i mercanti fiorentini. Il regio tesoro era già, si può dire, nelle mani dei banchieri di Firenze, Bardi, Peruzzi, Acciaiuoli. Ma, allorchè la direzione dei grandi lavori d'architettura e di scultura veniva affidata a Tino di Camaino, si trova un solo artefice fiorentino, maestro Pace, nominato nei documenti angioini alla data del 1328. Egli doveva lavorare le colonne di marmo per il chiostro di San Martino, la grande certosa alla cui fabbrica Tino soprastava [2]). Però non avanza nulla dell'opera di quel maestro, scultore o scarpellino che sia stato. Le due prime tombe gentilizie nelle quali si può riconoscere lo stile della scuola fiorentina, foggiato dagli esempi di Andrea Pisano, e non più dai modelli di Nicolà e Giovanni Pisano, più o meno trasformati per opera di Tino di Camaino, sono posteriori al soggiorno di Giotto. Alludo ad una tomba della famiglia Barrese (1335), in una delle cappelle absidali di San Lorenzo, e al bellissimo sarcofago di Beatrice del Balzo, contessa di Caserta, morta nel 1386, il quale fu trasportato recentemente nel Museo di

---

sua *Historia del real Castello di Casaluce* (Napoli, 1622, pag. 70-71) riporta così: « ANDREAS VARRIS DE SENNIS MAGISTER PICTOR ET DOMESTICUS FAMILIARISSIMUS DOMINAE JOANNAE REGINAE HIERUSALEM ET SICILIAE ME PINXIT ANNO 1354 ». Detta iscrizione è pure riportata tal quale dal P. COSTA, nella sua *Rammentazione istorica dell' effigie di Santa Maria di Casaluce*, (Napoli, 1709, in 4.°, p. 172). Ma sembrerà certo, a chi conosce la paleografia del Trecento, che il primo storico, copiato poi dal secondo, abbia letto *Varris*, quando era scritto VANNIS. Una quistione più grave e davvero insolubile dopo la perdita del quadro originale sarebbe di sapere se il P. Donato ha decifrato esattamente il millesimo. Infatti nel 1355 Andrea Vanni non avrebbe avuto più di ventitrè anni, e difficilmente avrebbe potuto valersi di un titolo così altisonante. Per di più sappiamo ch'egli aveva insieme con Bartolo di Mastro Fredi preso in affitto una bottega a Siena per esercitare l' arte sua, nel 1353. Se fosse vero ciò che asserisce il P. Donato, cioè l' imagine essere stata data il dì 20 di maggio 1366, si potrebbe supporre che la data vera del quadro fosse 1365. Ma, tralasciando quanto può e deve rimanere in dubbio, abbiamo con quella sola iscrizione la prova che Andrea Vanni era già venuto una volta a Napoli molto innanzi al 1383, a tempo di Giovanna Prima.

[1]) Andrea Vanni andò pure da Napoli a lavorare in Sicilia nel 1384 (*Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, p. 55). Nel Museo di Palermo si può osservare un grazioso trittico a fondo d'oro, colla firma del pittore *Nicolà di Magio da Siena*, il quale è citato nei documenti fra il 1402 e il 1405. (DI MARZO, *Delle Belle Arti in Sicilia*, Palermo, 1862, vol. II, p. 57).

[2]) MINIERI-RICCIO, *Studi storici sui fascicoli angioini*, p. 47.

San Martino. La chiesa di Santa Chiara, nella quale Tino di Camaino aveva eseguíto almeno tre sue opere, i mausolei del duca e della duchessa di Calabria, col piccolo monumento della loro figliuola, venne decorata con pitture di Giotto e dei suoi discepoli diretti, e ricevette, dopo la morte di re Roberto, il mausoleo del re che fu affidato ad un maestro Pace di Firenze (il quale certamente non è quello già stabilito a Napoli nel 1325) e al suo fratello Giovanni. Così Santa Chiara diventò nel Trecento un Museo d'arte fiorentina, come Santa Maria Donna Regina è rimasta un Museo d'arte senese. Della chiesa nella quale Giotto aveva lavorato e nella quale riposa Roberto il Savio, molti hanno favellato. E a me è parso che fosse un pio dovere rivendicare dall'oblio la memoria dei pittori e degli scultori che formarono a Napoli sotto gli Angioini la prima e feconda generazione d'artisti toscani. Sarà ampia mercede al mio lavoro, se, rendendo alla scuola Senese una gloria che le compete, la storia nominerà oramai fra i pittori più valenti del Trecento quei maestri ai quali non potrà ancora dare altro nome se non quello dell' opera loro, e che si contenterà di chiamare « i maestri di Donna Regina ».

LE OPERE D' ARTE

DEL QUATTROCENTO E DEL CINQUECENTO

SCULTURE DELLE ANTICHE CAPPELLE. LAPIDI E STATUE FUNERARIE.
UN'OPERA PERDUTA DI TOMMASO MALVITO DA COMO.
LA SOFFITTA, OPERA DELLA SCUOLA DI PIETRO BELVERTE DA BERGAMO.
AFFRESCHI NELLA CHIESA VECCHIA E TAVOLA NELLA CHIESA NUOVA.

COMPIUTA l'opera dei pittori e dello scultore da Siena nella chiesa napoletana di Donna Regina, chiuso il vasto ciclo d'affreschi, eretto nel coro il mausoleo di Maria d' Ungheria, la decorazione della chiesa angioina venne arricchita ancora per due secoli. Le famiglie nobili di cui erano gli altari allineati nelle navate laterali della chiesa inferiore, covrirono man mano il suolo delle loro cappelle con lapidi funerarie, e le pareti con monumenti. Delle lapidi originali se ne sono conservate tre sole, di cui due in pezzi: rappresentano tutte tre figure di signori della famiglia Loffredo, disegnate in una lastra di marmo con un tratto inciso riempito di colore nero. Ho riprodotto più sopra la più antica di queste lapidi, che pure offre il disegno più accurato e più libero: è il ritratto del Cavaliere Francesco dei Loffredi, che fondò la cappella funeraria della sua famiglia accanto alla chiesa di Donna Regina, nell'anno 1300 [1]. Le altre lapidi del Trecento e del Quattrocento, come i monumenti funebri di questi due secoli, sono andate perdute, nè sappiamo nulla delle tombe che accolsero i corpi di persone illustri come la moglie del grande Conestabile di re Roberto, Guglielmo Estendart. Sole, per quel tempo, ci sono pervenute alcune iscrizioni, copiate dagli eruditi napoletani prima che la chiesa venisse chiusa ed abbandonata: queste iscrizioni sono per la storia documenti di qualche interesse, e a tal fine le abbiamo riunite nell'Appendice di questo studio.

Avanzano anche bassorilievi e statue di tutto rilievo che fecero parte dei monumenti gentilizi scolpiti per Donna Regina nel Cinquecento, e che tutti quanti si vedono oggi raggruppati nella sala posta dietro al coro della chiesa nuova, insieme al mausoleo della regina Maria. Vi sono due lapidi marmoree con effigie a basso rilievo di Cavalieri addormentati nella loro corazza di pa-

[1]) Vedi p. 32.

rata, col gomito poggiato sulla celata: e le vesti e le armature presso a poco appariscono d'essere quelle del bel mezzo del secolo decimosesto. Due altri signori, pure con le corazze, sono raffigurati in istatue di tutto rilievo, coricate sopra sarcofagi di marmo grigio. Infine dai due lati del mausoleo angioino, da una parte sta dritto un duce armato dal capo ai piedi col bastone del comando in pugno, dall' altra l' intera persona d'una donna quasi d' età senile vestita all' antica. Ma niun rapporto è lecito stabilire tra quelle figure e le iscrizioni rammentate. Perciò non credo d'insistere sopra opere d'arte, non ispregevoli, ma che non è possibile identificare, e che neppure è possibile dire in qual anno furono fatte.

Oltre queste sculture anonime, abbiamo notizia d' un lavoro eseguito per la chiesa di Donna Regina da un maestro assai noto. Messer Giovanni Caracciolo vi volle nel 1506 far decorare la Cappella che la sua famiglia possedeva nella chiesa [1]) con una « spalliera » di marmo bianco, con un « cornicione » accuratamente disegnato e finito « *secundum antiquum* » [2]). E l'opera fu commessa a Tommaso Malvito da Como, il quale allora attendeva ad ornare il cappellone dei Carafa, nel soccorpo del Duomo di Napoli (1497-1508). Ma le sculture del maestro lombardo nella chiesa di Donna Regina sfortunatamente sono andate perdute.

Un'altra persona della famiglia Caracciolo, che forse sarà stata una badessa del Monastero, ha lasciato il suo stemma sui frammenti dispersi d'una decorazione che per noi ha questo pregio, d'essere l'unico avanzo dell' Arte del Quattrocento, il cui ricordo vada legato al nome di Donna Regina. Parlo del pavimento di majolica, col quale fu coverto il coro della chiesa, e che, coi suoi colori freschi, continuò sotto il mausoleo della regina il lastricato fatto nelle navate con marmi funebri. Il de Pompeis, dopo d'avere brevemente accennato a quelle mattonelle, aggiunge che « sono di tanto pregio che si vuole formarne un pavimento nel Museo Nazionale [3]) ». Infatti i numerosi frammenti dell'antico pavimento furono trasportati in quel Museo nel 1882, cioè più di quindici anni dopo che il de Pompeis aveva scritto il suo opuscolo. Ma nessuno pensò di ricomporre quei 526 pezzi. Il maggior numero si trova ancora riposto in un armadio chiuso, nella grande sala dei gioielli, degli avorii

---

[1]) Nel 1450 Gualtiero Caracciolo costituì una rendita per questa Cappella (Protocollo di Notar Ferrillo, 1450-1451, cedola 224, riprodotto in un manoscritto della *Raccolta Filangieri*, vol. 50, num. 148).

[2]) G. Filangieri, *Documenti ecc.*, vol. III, p. 92. Il contratto reca la data del 18 agosto 1506.

[3]) *Memorie storiche di Donna Regina*, 1866, p. 48, nota. Il Settembrini (*Le pitture di Donna Regina descritte*, 1865, p. 24) credeva che le mattonelle fossero di lavoro abruzzese, e il comm. Bindi, nel suo voluminoso libro dei *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi* (p. 325) cita « il pavimento di Donna Regina, che appartiene al secolo XIII (sic), eseguito da artefici castellani, dei quali s' ignora il nome ».

e dei bronzi; altri settantatre pezzi furono ceduti al Museo Artistico-Industriale, ed altrettanti al Museo Nazionale di San Martino [1]).

Dall'esame delle mattonelle conservate in questi tre Musei, è facile farsi un'idea del modo com'era disposto il pavimento nel coro della chiesa. Un listello che contornava la superficie del grande pentagono, era composto con un séguito di lastre rettangolari. La decorazione stessa era tutta ad ottagoni disegnati sul suolo da mattonelle quadrate, circondate da quattro mattonelle bislunghe terminate ognuna con due triangoli. Le mattonelle quadrate portano alternativamente lo stemma della famiglia Caracciolo, un leone azzurro sopra un campo giallo (al posto dell'oro), e lo stemma della regina Maria, partito d'Angiò e d'Ungheria, che, come già abbiamo notato [2]), era stato assunto come stemma del monastero [3]). Le mattonelle bislunghe sono fregiate alcune con fogliame decorativo di disegno sommario, altre con teste di giovani, o di donna, o di Saraceni. I colori usati sono l'azzurro oltramarino, un verde chiaro, e due varietà di gialli, il paglino e l'arancio. Dallo stile delle figure umane, come dall'acconciatura dei cappelli e dalla forma dei berretti, appare chiaro che questo pavimento venne eseguito fra il 1450 e il 1490. Esso tiene un posto importante nella celebre serie dei pavimenti del Quattrocento, ancora oggi conservati in cappelle e chiese di Napoli, e che sono usciti da officine napoletane intorno alle quali non si è ancora potuto trovare alcun documento, ma sia che si guardi il disegno ovvero il colore, si potrà affermare che le mattonelle di Donna Regina sono posteriori d'un trentennio alle più antiche di fabbrica napoletana, che si veggono nella cappella di Ser Gianni Caracciolo in San Giovanni a Carbonara, e anteriori a quelle che adornano la cappella del Pontano, alla Pietra santa [4]).

Se il pavimento del Quattrocento, oggi disperso fra tre Musei, non ha lasciato nel coro della chiesa di Donna Regina alcuna traccia, la navata è

---

[1]) Nel fornirmi le notizie qui trascritte, come nell'agevolarmi lo studio degli oggetti consegnati alla loro guardia, il comm. Giulio de Petra, direttore del Museo Nazionale, il cav. Giovanni Tesorone, direttore tecnico del Museo Industriale, e il signor Giuseppe Fornari, addetto a questo Museo, hanno usato una cortesia della quale voglio rendere a loro le più sentite grazie.

[2]) Pag. 16.

[3]) Erra completamente G. Filangieri, quando scrive in una sua « *Relazione* »: « Il pavimento di Donna Regina » costa di mattoni invetriati di tre epoche e forse più.... Quelli appartenenti alla più antica maniera ben vanno attribuiti al tempo della Regina Maria, che ritiensi facesse dipingere le pareti di detta chiesa nel 1320. Proverebbero tale asserzione.... gli stemmi di casa d' Ungheria.... : quali armi dipintevi, *per non essere quelle del monastero*, addimostrano che colà furono allogate a testimonianza dei benefizi largiti dalla detta Regina *(Il Museo artistico industriale e le scuole officine in Napoli,* Napoli, 1881, p. 78).

[4]) La serie cronologica dei pavimenti di majolica esistenti in Napoli non è ancora stata determinata; nè sarà questo il luogo d'un primo saggio di classificazione ragionata. L'elenco di questi lavori almeno, con qualche buona riproduzione, si troverà in varie opere di G. Filangieri: *San Pietro a Majella*, monografia con tavole, Napoli, 1884, p. 69-74, tav. XXII-XXV; *Relazione sul Museo Artistico-Industriale,* 1873, p. 54; *Documenti per la storia, le Arti e le Industrie*, vol. III, p. 340-341.

ancora coperta d'una soffitta di legno scolpito e dipinto, pregevolissimo lavoro dei primi anni del Cinquecento. Grotteschi bianchi e rossi corrono sopra fondi azzurri oscuri; e da ogni cassone si stacca una testa di cherubino con ale dorate, e nel bel mezzo della soffitta campeggia un gruppo di due figure di grandezza naturale, in alto rilievo, l'Incoronazione della Vergine. Le teste ed i cappelli sono sobriamente coloriti, le vesti interamente dorate. Le due statue sono davvero un lavoro magistrale di scultura in legno, di cui sarebbe interessante conoscere l'autore. Si potrà notare la spiccantissima somiglianza che la Madonna inginocchiata, presenta con la Madonna del Presepe di San Domenico, che è opera autentica di Pietro Belverte da Bergamo, il maestro di Giovanni da Nola [1]).

Per precisare l'attribuzione del gruppo, occorrerebbe potere stabilire la data della soffitta. Quel che soltanto si può mettere innanzi è che il ricco lavoro di legno fa parte d'un insieme di decorazione il quale comprende ancora tutto un seguito di pitture. I grotteschi dipinti a olio sul muro, sotto la soffitta, e che colla loro striscie alte un metro circa, ricoprono una metà dei più alti quadri a fresco del Trecento, si sitrovano sulla cornice d'un dipinto pure ad olio che occupa la parete del Giudizio Finale, proprio sotto i gruppi che raffigurano l'entrata degli Eletti nella Celeste Gerusalemme.

Nel quadro si vede rappresentata la morte di Sant'Orsola e delle vergini compagne della santa principessa, ed in mezzo agli ornati che corrono lungo la cornice, si legge in un cartoccio la data del *1520*. Credo che questa pure sia la data approssimativa che si può accettare per la soffitta, e a quella data Pietro Belverte era morto da parecchi anni. Ma la maniera dello scultore bergamasco si riconosce così spiccatamente nelle statue dell'Incoronazione che queste, se non sono opere di sua mano, si dovranno attribuire ad un suo discepolo. Nè si potrà pensare a Giovanni da Nola stesso: benchè egli nei primi anni del Cinquecento fosse ancora scultore di legno, come il maestro Pietro [2]), se ammettiamo la data del 1520 per la soffitta di Donna Regina, il lavoro sembrerà arcaico a chi lo confronti colle tombe dei tre fratelli scolpite da Giovanni nel 1516 per la chiesa di San Severino.

In sè stesso, il dipinto della morte di Sant' Orsola è una composizione assai confusa, è una zuffa inestricabile di giovani armigeri e di fanciulle, in mezzo alle quali si scorge un papa bambino; e i colori sono crudi e duri; e le faccia rotonde mostrano ricordi evidenti della scuola umbra.

Questo dipinto a olio presenta analogie di stile così visibili con una serie di quadretti a fresco ancora esistenti nella chiesa vecchia, e con un grande

---

[1]) Il contratto passato per il Presepe fra Messer Ettore Carafa e maestro Pietro Belverte è del 4 agosto 1507 (Filangieri, *Documenti*, vol. III, p. 585). Lo scultore di Bergamo morì fra il 1508 e il 1513 (Ibid. 245).

[2]) G. Frizzoni, *Arte Italiana del Rinascimento. —Napoli nelle sue attinenze coll'Arte del Rinascimento;* Milano, 1891, p. 19.

quadro a tempera oggi trasportato nella chiesa nuova, da lasciare supporre che l'autore della morte di Sant'Orsola sia stato un discepolo diretto del pittore che aveva eseguito quegli affreschi e la tavola. I soggetti dei quadri a fresco, sparsi sulle pareti della chiesa angioina, al disotto delle pitture del Trecento sono: l'Annunziata, la Concezione, la Natività e l'Adorazione dei re Magi. Nel quadro della Concezione, la Madonna è inginocchiata per terra, Dio Padre appare nei cieli, in mezzo agli Angeli, e verso sinistra un santo dottore, vestito da vescovo (forse Sant'Agostino) contempla il mistero. Il fondo del paesaggio, leggiero e luminoso, accenna più chiaramente ancora che le figure stesse e più che i colori chiari e dolci, ad influenze del Pinturicchio.

Il grande quadro dello stesso maestro, che certamente fu ordinato nei primi anni del Cinquecento per fare da cona dell'altare maggiore nella chiesa angioina, è stato riposto nella chiesa nuova pure dietro all'altare maggiore. È un polittico su tavola a fondo d'oro, con numerose dorature sulle figure stesse; alto quattro metri, largo tre. La parte di mezzo consta di tre quadri rettangolari che da basso in alto raffigurano la Morte della Madonna, l' Assunta e la Madonna incoronata da Dio Padre e da Gesù Cristo. Questi due ultimi quadri sono deturpati da ritocchi pesanti. Sui lati, a fianco delle scene che ricordano il titolo dell' Assunta, sotto il quale la Madonna era specialmente onorata nel Monastero, si vedono i Santi più venerati dalle Clarisse, tanto per la tradizione che esse avevano ricevuta dalle benedettine alle quali erano succeduto, come per la tradizione comune a tutto l'Ordine francescano. A destra di chi guarda, un Santo vescovo francescano, dalla barba grigia, probabilmente S. Bonaventura, sta in piedi vestito pontificalmente con ricco piviale ricamato di testine di cherubini con sei ale. Egli tiene colla mano sinistra un libro aperto ed addita colla destra un albero mistico terminato con un crocefisso, ed i cui rami sono fioriti di pie sentenze, scritte in un latino assai scorretto ed oscuro [1]. A sinistra, dall'altro lato del quadro che rappresenta la morte della Vergine, è San Lodovico da Tolosa, col cappuccio di monaco sul piviale di vescovo, seminato di gigli reali [2].

---

[1]

AVE.
JHESUS JUDEX RECTISSIMUS. EQUITAS JUDICII.
JHESUS VICTOR FORTISSIMUS. RECTITUDINIS NOVITAS.
JHESUS IN CRUCE POSITUS. CONSTANCIA IN CRUCI ACTUS.
JHESUS JUDEX PREDICTUS. CONFIDENCIA IN PERICULIS.
JHESUS PLENUS VIRTUTIBUS. CELSITUDO VIRTUTI.
JHESUS PROMISSUS PRECIBUS EVI (?). CARITAS ORIGINIS.
JHESUS FINIS OCTATIS (sic). ETERNITAS REGNI.
JHESUS SPONSUS ORNATISSIMUS.

[2] Il piviale, come al solito nelle rappresentazioni del santo angioino, è azzurro, ed i gigli sono dipinti in oro; la larga benda d'oro che orla il piviale è coperta di gigli in rilievo di stucco dorato.

Al di sopra dei due santi vescovi stanno pure in piedi San Bernardino da Siena e Sant' Antonio di Padova. Più sopra ancora, due figure a mezzo corpo rappresentano i due Apostoli, le cui reliquie, com'abbiamo già notato, erano pietosamente conservate dalle monache di Donna Regina [1]). Sant'Andrea tiene un libro e la croce. San Bartolomeo, nudo e tutto rosso dopo il supplizio, ha sulle spalle la propria pelle a guisa di mantello, e tiene colla mano sinistra sanguinante la pelle stessa di questa mano, come un guanto; colla destra stringe un coltello damaschinato d' oro. Una quarta serie di figure è composta da due Sante Clarisse in piedi: una tiene un piatto coperto di monete d' oro, l' altra, che sarà Santa Chiara stessa, un libro. La faccia grassa e molle di quest' ultima sarà certamente il ritratto d' una monaca o d'una badessa di Donna Regina. Infine, dai due lati dell' Incoronazione della Vergine, due scenette con figurine dai costumi pittoreschi rappresentano la decollazione di San Giovanni Battista e di Santa Caterina.

È questa un'opera d'arte assai importante per le dimensioni straordinarie, per la varietà e la rarità dei soggetti rappresentati, per la ricchezza degli ornati e l'esecuzione accuratissima del dipinto. La maggior parte dei tipi ricordano a prima vista, come nei quadretti a fresco della chiesa vecchia, le figure delicate ed un po' molli del Pinturicchio. Ma qui alcuni particolari molto spiccanti attestano che il pittore non è un Umbro venuto a stabilirsi in Napoli, come fecero sotto gli Aragonesi tanti artefici fiorentini, veneti, milanesi, bolognesi. La composizione stessa di una scena caratteristica come il Transito della Vergine prova che il maestro italiano ha conosciuto ed imitato da vicino qualcuno di quei quadri fiamminghi o tedeschi che allora erano assai numerosi in Napoli, e che nell' Italia centrale non si trova che alcuno, pur vedendoli, abbia curato di copiare. Si noterà segnatamente il San Pietro, vestito con piviale, che tiene il libro e l'aspersorio, ed accanto a lui il San Filippo che soffia sui carboni dell' incensiere. Sono motivi che si ritroverebbero tali quali nel famoso quadro della raccolta Boisserée, oggi nella Pinacoteca di Monaco di Baviera, a cui ha dato il suo nome il Colonese sconosciuto che la critica tedesca ha chiamato « Maestro della Morte di Maria ».

Pure nel disegno e nell' espressione delle teste, l'autore del polittico di di Donna Regina mostra di scostarsi qualche volta dalla tradizione perugina, per accentuare i lineamenti ed i profili di tale o tal altro Apostolo, con una energia che fa ricordare le opere d'un maestro lombardo che venne a lavorare nel napoletano, di Cesare da Sesto. E infatti anche i due quadretti con scene di martirio, che si vedono in cima alla grande tavola, somigliano da vicino per lo stile ed il colorito ai cinque quadretti di Cesare, pressochè identici per le dimensioni della tavola e per le proporzioni, alle figurine che sono conservate nella piccola pinacoteca della Trinità di Cava [2]).

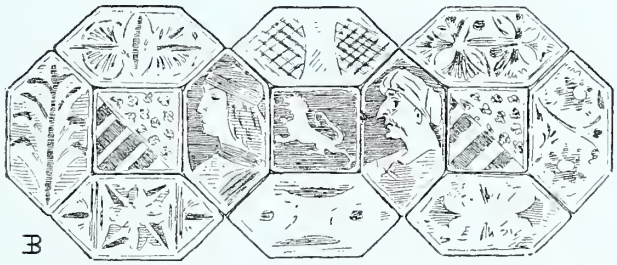
---

[1]) Pag. 40.

[2]) G. Frizzoni, *Arte italiana del Rinascimento*, p. 64.

Dunque l'analisi del quadro ci fa pensare ad un pittore del napoletano, che avrebbe formato la sua maniera, abbastanza viva e corretta, con ricordi di opere diverse fra loro come quelle d'un discepolo del Pinturicchio, di qualche maestro germanico, e pure forse, di Cesare da Sesto. Ma per questo pittore di così strano eccletticismo, non si può proporre un nome.

Col polittico della chiesa nuova di Donna Regina prende fine la serie delle ricerche tentate da me sulle insigni opere d'arte antica raggruppate in quel monumento dimenticato, a pochi passi dal Duomo di Napoli. Altri, spero, s'avventureranno dopo il mio esempio nel vicolo angusto e plebeo, e busseranno alla porta serrata della chiesa deserta. Avranno, lo so, da trovare ancora sui muri, fra i quali ho passate tante giornate di grata rimembranza, secreti che non avrò saputo leggere, oltre quelli che credo d'avere decifrati; ed io mi auguro che ad essi riesca di conchiudere dove ho dubitato.



Mattonelle di maiolica provenienti dall'antica chiesa

APPENDICE

I.

Compendio della storia del Monastero di Santa Maria Donna Regina in testa alla Platea Manoscritta del Monastero (1707) [1]

Principio, e Fondatione del nostro Monastero di S. M.ª D. Regina con li suoi Privilegii e Gratie Pontificie e Regie.

L'Antichissimo, Devotissimo, e Nobilissimo nostro Monastero di Santa Maria D. Regina di questa Citta di Napoli vanta per sua Antichita haver la sua origine et edificatione vicino all'anno del Signore 500.

A tempo che gli longobardi entrarno nella nostra Italia nella quale havendovi regnato anni 244 ne furno discacciati a tempo d'Adriano Papa I, come dalla vita di detto Santissimo Pontefice si legge. Platina fol. 87-88.

È indifficultabile che secoli prima nell'accennati anni a tempo di detto Adriano Papa il soddetto nostro Monastero havesse havuta la sua origine, atteso nell'anno dalla nostra Redentione 700 non solo era fondato ma fioriva in grandissima santità e Nobiltà, sotto la Regola di S. Basilio Magno con il titolo di S. Pietro del Monte, e Santissima Maria D. Regina, situato nel vicolo detto Corte Torre, vicino alle mura di questa Citta, ov'al presente se ritrova.

Nel qual anno 707 Giovanni Duca di Napoli conoscendo la gran Santità e Nobiltà delle signore Monache del predetto nostro Monastero vi collocò per Monaca Anastasia sua figlia.

Come si nota nell'Istoria di Napoli, scritta a mano dal signor Fabio Giordano [2]), e dal signor Col. Antonio Dentice nelli suoi repertorii Manoscritti [3]).

---

1) Archivio di Stato in Napoli, « *Platea seu stato attuale del Venerabile Monastero di Santa Maria D. Regina dove sono notate tutte le signore Monache di detto Monastero, e dell'Eredità, legati e donationi acquistate da detto Monastero formato a tempo dell'Abbatessato dell'Il.ma M. R. Sor Caterina Pignatelli nel'anno del Signore M. DCC. VII. Parte Prima.* » *pag. 1 a 9.*

2) Nell'esemplare delle *Historie Neapolitanae Fabii Jordani,* posseduto dalla Società Napolitana di Storia patria, trascritto in parte da quello che conservasi nella Biblioteca Nazionale, non si parla dell'asserita monacazione di Anastasia, nè del greco imperatore, solamente al *Cap. X de situ Neapolis*, e al *XII de propugnaculis* è indicato il monastero di *S. Maria Domnae Reginae,* e il *vicus Curtis Turris.* D'altra parte è noto che Giovanni non era duca al 707.

3) Di questi Repertorii non si ha notizia.

Aggiungendo detti Autori come Anastasio Imperatore Greco creato nell'anno 713, e poi privato dell'Imperio da suoi medesimi soldati (*sic*). E Teodosio che li successe nel Imperio lo costrinse a farsi Monaco per levarli ogni speranza nell'Imperio sodetto.

Onde detto Anastasio cognominato Archimia per sicurezza d'una sua figliuola nell'anno del Signore 717 la mandò da Costantinopoli in Napoli e la fe Monaca in detto nostro Monastero di S.ª M.ª D. Regina.

E di più si raccoglie dalli citati Autori essere da loro stato osservato un Istrumento in Lettere Greche dell'anno 780 a tempo di Costantino sesto Imperatore di Costantinopoli et Irene sua Madre fatto dalla R. Sor Sicilgaita all'hora Abbadessa di detto Monastero per alcuni interessi del Monastero sodetto dove al principio si leggeva

Imperante Domino Costantino Porfigenito Imperatore nec non Domina Jerena eius Matre Die 20 May. Inditione XIII. 780 Imperii anno. Sicilgaita humilis Abbatissa Puellarum Dei Monasterii Santi Petri de Monte Donne Regine in viculo Curtis Turris Prope Menia Civitatis Neapolis.

Che detto Monastero fusse dedicato all'Apostolo San Pietro, et alla Gloriosa Vergine Madre di Dio chiaramente lo dimostrava una Pittura sopra la Porta dell'Antica nostra Chiesa dove si vedeva depinta, un imagine della Vergine Assunta nel Cielo, da un lato della quale si scorgeva l'Albore di Jesse, e dall'altro lato dett'Apostolo san Pietro sedente e contemplante detto Mistero.

Si mantenne detto nostro Monastero nella sodetta Regula di San Basilio Magno sin'all'anno 800: nel qual tempo per li travagli dell'Imperio Greco, li Religiosi del predetto ordine di S. Basilio Magno, che sotto le Costituzioni Greche vivevano in questa Città, da essa si partirono, restandono abbandonati li Monasteri di Monache che sotto la loro direttione e Regola si mantenevano.

Dal che nacque che li predetti Monasteri di Monache di dett'ordine e Regola, alla Regola et ordine di S. Benedetto ne passorno. Uno dei quali essendo il nostro Monastero lasciando l'ordine, habito e Regola di S. Basilio Magno, all'ordine, Regola et habito di S. Benedetto ne passò sotto il Titolo di Santa Maria Donna Regina.

Come ciò si dimostra da diversi istromenti in lettere longobarde fatti in diversi tempi dall'Abbatesse del sodetto nostro Monastero.

et signanter dall'infrascritto dell'anno 1191 a tempo di Tancredi ¡Re di Napoli dalla R. Sor Grimmola Piscicelli Abbatessa dove al principio si legge

Constituta Ad. R. M. Sorore Grimmola Piscicelli Abbatissa Monasterii Sanctae Mariae D. Reginae ordinis sancti Benedicti etc.

Sotto il qual ordine e Regola vissero le signore Monache di detto Monastero sin'all'anno 1236.

Nel qual tempo crescendo in loro sempre più il zelo et Amore del loro sposo Gesù, invidiando con santa Invidia, la fama che correva della Santita della Beata Chiara spiritual figlia del Serafico San Francesco e delle Religiose con essa santa rinchiuse nel Monastero di Santo Damiano d'Assisi, dalla Santa medema fondato, con Regola datali dal detto San Francesco di Perpetua Povertà et obbedienza, confirmata dal santissimo Papa Gregorio IX;

Esse nostre signore Monache supplicorno l'Istesso santo Pontefice a concederli Gratia di passare dal predetto ordine, e Regola di s. Benedetto alla Regola, et ordine di detta Santa Chiara.

Quale, e tutto il Contenuto in esse fu confirmato approbato et ordinato da detta Santità di Gregorio IX una con li soprascritti altri suoi Privilegii, e Gratie, come dalla detta sua Bolla a 12 Giugno 1237 del anno Decimo del suo Pontificato.

Nell'anno poi 1260 il santissimo Papa Alesando Quarto, per fedele informo, considerando la gran asprezze della detta Regula di Santa Chiara, che s'osservava dalle nostre RR. Monache,

Pergameno Vi è detta Bolla fasc.º p.º n. 18.

Confirmando prima tutte le gratie, e privilegii concessi al sodetto nostro Monastero dalli suoi predecessori Pontefici, concede al detto nostro Monastero di s. Maria D. Regina et alle sue RR. Monache.

Primo che dette RR. Monache del sodetto nostro Monastero di s. Maria D. Regina, sotto la Regola di santa Chiara, e Santo Damiano d'Assisi di questa Citta di Napoli havessero possuto mangiare ova, e latticinii, eccettuatone li Venerdì, e Vigilie ordinate dalla Santa Chiesa, e dalla Resurrettione del Signore sino alla festività di S. Francesco.

Item alle RR. Monache convalescenti, et Inferme se l'havessero possuto dare le scarpe, cibi, bere, et altro necessario, ne fussero tenute al digiuno, et osservanza. Dispensando ancora all'Inferme, et a chi loro havessero servito non esserno obligate al Silentio.

Item che dette RR. Monache havessero possuto tenere tre tuniche, o più, un Mantello ordinario, et uno Corto seconda la necessità di loro fatiche, una con Pedali di lana, con Sacconi pieni di fieno, o paglia, con li coscini consimili.

E circa del Silentio havessero dette RR. Monache possuto parlare fra di loro, a due a due fuori del Parlatorio, e Grate; che la R. M. Abbatessa havesse possuto darli licenza che havessero possuto parlare nelli luoghi Decenti.

E che le serve di detto Monastero tanto quelle di dentro quanto quelle di fuori, che faticavano per il Monastero sodetto havessero possuto tenere scarpe.

et andando da un luogo ad un altro non fussero tenute a digiunare se non il Venerdì, e nelli Digiuni stabiliti dalla Santa Chiesa.

Item a tempo di Visita, il Visitatore non havesse possuto fare nessuna constitutione fuori delle regole di detto Monastero, che obligasse a Colpa, e Pena, senza il Consenso di tutte le RR. Monache, e facendoli fussero nulli.

E circa la trasgrissione del peccato mortale havesse possuto il lor Confessore ascoltare la loro Confessione e darli la Penitenza.

E che nel altro esso Monastero restasse nella Regula, e Statuto dateli dal santissimo Papa Gregorio IX suo predecessore.

Come dalla bolla a 11 Ottobre 1260 l'ano (*sic*) V. del suo Pontificato di detto Papa Alesandro IV.

Nell'anno poi 1264 incorrendo dette RR. Monache in diverse Infermita causate dalla Rigidezza della loro Regula.

Il Santissimo Pontefice Urbano IV a pregi (*sic*) di dette RR. Monache, e con Matura consideratione, acciò havessero possuto servire il Signore in Salute, e Letitia.

Pergame (sic) Vi è detta Bolla n. 16.

constituendo esse RR. Monache, e loro successori in detto Monastero sotto la detta Regula di Santa Chiara in perpetua Clausura, e voti di Castità, Povertà e Obbedienza li concedè la Regula con la quale al presente vivono.

Conserva pero sempre detto nostro Monastero con il suo Zelo, e Devotione nello Spirituale la sua Antichissima nobiltà.

Atteso nell'anno 1265 venendo Carlo Primo in questo Regno di Napoli, del quale ne fu coronato Re da Papa Clemente IV.

Collocò nel detto nostro Monastero le figliole dell'Illustre Riccardo Ribursa della Nobilissima famiglia Sveva (*sic*) dal medemo Carlo Primo estinta; assegnando al predetto nostro Monastero once otto d'oro il mese per il vitto di dette Illustre figliole [1]).

---

[1]) Vedi Napoli Sacra dell'Engenio (*sic*) fol. 169.

Nell'anno poi 1291 il santissimo Papa Nicolo IV concede a tutti li Monasteri di Santa Chiara, neli quali come il più principale, s'includeva detto nostro Monastero che tutti li beni che possedevano et in futurum havessero posseduti detti Monasterii fussero esenti da qualsivoglia subventione, esactione, Colletta, sussidii et ogn'altro spettante alla Sede Apostolica, così Ecclesiastici, come Regii, confirmandoli tutti li Privilegi concessi alli RR. PP. Minori ordinando a tutti li nuntii, legati, e Procuratori Apostoli (*sic*) che in nessuno modo per le cause sopradette havessero molestati detti Monasterii.

Alle cui devote preci, e santa deliberatione benignamente assentendo esso santissimo Papa Gregorio Nono, le constituì nella predetta Regola sotto l' ordine di Santa Chiara.

Come dalla sua Bolla.

Nell'anno poi 1237 detto Santissimo Papa Gregorio Nono ammirando la Santità, et esatta osservanza della detta rigorosa Regola di santa Chiara delle nostre Monache da esso santo Pontefice concessali, ricevendo dette Monache sotto la sua Ponteficia Protettione, e dell'Apostolo san Pietro sotto il titolo di Santa Maria D. Regina, con sua speciale bolla delli 12 Giugno 1237 le Privilegiò dell' infrascritte Gratie.

Primieramente, che tutte le Possessioni, e beni presenti, e futuri, pervenuti e perveniendi al sodetto nostro Monastero di Santa Maria D. Regina di Napoli, dalle concessioni Ponteficie, Donationi Regie, e Principi, offerte de fedeli in qualsivoglia modo etc. fussero rimaste ferme, et illebate in beneficio di detto Monastero.

2.° nel luogo dove esso Monastero era fondato con tutte le pertinenze sue qualsivoglia Persona libera, et assoluta, che fuggendo dal fallace Mondo havesse voluto pigliare la via del Signore, e rinchiudersi in detto nostro Monastero, l' havesse possuta ricevere.

3.° che dopo che le dette persone si fussero fatte Monache e fatta la loro Professione, non havessero possuto uscire dal predetto nostro Monastero, et uscendone, quod absit, da nessuno havessero possuto essere ricevute;

4.° Intorno alle Consegrationi dell' Altari, oglio Santo, et ogn' altro Ecclesiastico Sacramento, nessuno sotto qualsivoglia pretesto, o consuetudine havesse possuto pigliare cosa veruna, ma il tutto havesse hauto a farsi Gratis.

e se ciò dal Arcivescovo Diocesano fusse stato Impedito, o ricusasse quello fare, esse RR. Monache di detto Monastero Autoritate Apostolica havessero possuto farlo fare da qualsivoglia altro Vescovo Approbato dalla Santa Sede Romana.

5.° succedendo, quod absit, che tutta la Citta fusse interdetta esse RR. Monache non ostante detta Interdittione, havessero possuto celebrare li Divini Officii nella loro Chiesa, con le porte chiuse però, e senza suono di Campane.

6.° Mancando l'Abbatessa dette RR. Monache con voti della maggior parte ne havessero possuto eligere un' altra secondo la Regola di s. Benedetto.

7.° Occorrendo che l'Arcivescovo, o qualsivoglia altri Rettori in detto Monastero havessero scommunicato il sodetto Monastero, la detta scommunica, o interdetto, come lata contro la santa Sede Romana, restasse irrita, e nulla.

8.° Acciò la Pace, e Tranquillità permanesse in detto Monastero, fusse prohibito che fra la Clausura d'esso s'havesse possuto commettere rapina, furto, appicciare fuoco cenere, corpi d'huomini uccidere o fare violenza alcuna.

Confirmando esso santissimo Papa tutte le libertà e Immunità concesseli dal venerabile Pietro Arcivescovo di Napoli, con consenso del suo Reverendo Capitolo, come dalle sue lettere inserite in detta bolla li 25 Aprile 1237.

Nelle quali esso Venerabile Vescovo e suo R. Capitolo alludendo alla gran protettione che detto santissimo Papa Gregorio IX teneva di detto nostro Monastero di S. Maria D. Regina del ordine di Santa Chiara, come figlie dilettissime della Santa Sede Romana

detto Venerabile Pietro assolse il sodetto nostro Monastero da qualsivoglia ragione, consuetudine et obbligatione che esso Venerabile Arcivescovo e suoi successori per qualsivoglia modo havessero in detto Monastero, così nel temporale come nello spirituale, con la riserba solo in quanto al Temporale d'una libra di Cera da offerirseli ogn'anno nel giorno dell'assunta della Vergine. E circa allo Spirituale esso Venerabile Arcivescovo e suoi successori havessero hauto a fare la consegratione dell'Altari, Oglio Santo benedittioni delle RR. Monache e tutti l'altri Ecclesiastici Sacramenti ad ogni richiesta di dette RR. Monache gratis, rimettendoli anche la parte de Morti, come dalle dette Lettere Arcivescovili a detto di 26 Aprile 1237.

Come dalla sua bolla data in Civita Vecchia a 16 febraio 1291 l'anno Terzo del suo Pontificato.

Nell' anno poi 1295 il Santissimo Papa Bonifacio VIII confirmanno alle RR. Monache del sodetto nostro Monastero di S. Maria D. Regina la Regula di S. Chiara, e Santo Damiano iusta le constitutioni dateli dal Beatissimo Papa Urbano IV suo predecessore.

Acciò salutiferamente havessero possuto vivere, augumentando sempre più le gratie Pontificie concede di nuovo al predetto nostro Monastero l'esentione delle Decime Ecclesiastiche collette, et altro, di tutti li suoi beni.

E che le predette RR. Monache non fussero sottoposte a nessuna Pena Secolare.

Come dalla sua bolla delli 9 Giugno 1296 nel anno 2° del suo Pontificato.

Confirmata detta bulla da Re Roberto a 6 aprile 1342, l'anno 33 del suo Regno.

Nell' anno poi 1313 ritrovandosi detto nostro Monastero e sua Chiesa per la sua antichissima fondatione, oltre del angustissima habitatione, quasi cadenti, et inabitabili.

Il Signore che mai manca delle sue Gratie, a chi devotamente il serve inspirò la Serenissima Maria Regina di Gerusalem, e Sicilia, e Moglie di Carlo Secondo Rege di Napoli, indotta dalla gran devotione che portava alle Religiose di detto Monastero.

A Redificare, et Ampliare con Reale munificenza detto nostro Monastero e da fondamenti erigere un Amplissima ed Ammirabile Chiesa; donando al sodetto nostro Monastero un amplo territorio sito a Somma.

Come nella discretione di detta Regina Maria si dice in questo lib. fol. 639, 637.

Nell' anno dopo 1316 il Santissimo Pontefice Giovanni XXII concede a tutti li fideli Cristiani dell' uno e l' altro sesso, quali Confessati e Communicati havessero visitata la nostra Chiesa di S. Maria D. Regina nelli giorni della Natività, Resorrettione, e Pentecoste del Signore et in tutte le festivita della Santissima Vergine e di Santa Chiara un anno d' Indulgenza.

Pergameno Vi è detta Bolla n. 30 confirmata da Roberto Re di Napoli, a 6 aprile 1342, anno 33 del suo Regno.

e nelle festivita di Sant' Andrea, Bartolomeo e Pietro Apostoli di santo Lorenzo Martire, di s. Francesco, S. Antonio, S. Lodovico Re di francia confessori, e di sant'Agnesa, e Sant' Elisabetta Regina d' Ungaria cento Giorni d' Indulgenza come dalla sua bolla spedita in Avignone a Decembre 1316 nell' ano (*sic*) Primo del suo Pontificato.

Nell' anno 1318 [1]) il Serenissimo Roberto Re di Napoli alludendo alla Santa Memoria della quondam Serenissima Regia Maria sua Madre.

Confirmò tutte le donazioni fatte al sodetto nostro Monastero di Santa Maria D. Regina da detta Serenissima Regina Maria, et signanter del Territorio sito a Somma. come dal suo Real Privilegio a 2 Giugno 1318 in questo lib. fol. 369.

Nell' anno 1326 detto Santissimo Papa Giovanni XXII concede alle RR. MM. Abbadesse e Monache di Santa Chiara, e Santo Damiano dette Minorisse, confirmando le Gratie fatteli da Papa Bonifacio VIII l' esentioni delle Decime.

Pergameno Vi è detta bolla n. 27.

Come dalla sua bolla a 2 ottobre 1326 l'anno Decimo del suo Pontificato.

---

[1]) Qui è evidente l'errore di trascrizione. La Regina Maria morì nel 1323.

Nell' anno 1342. detto Re Roberto confirmo et omologo tutte le Gratie Privilegii, et Immunita concesse al nostro Monastero di Santa Maria D. Regina del ordine di Santa Chiara di Napoli.

Dalli Santissimi Pontefici Nicolo IV, Bonifacio VIII e Giovanni XXII.

Corroborata detta bolla da Re Roberto a 8 aprile 1342, l'anno 33 del suo Regno.

Assentando questo nostro Monastero e tutti l' altri del ordine di Santa Chiara da qualsivoglia decima sopra li loro beni etc.

Come dal suo Real Privilegio delli 6 Aprile 1342, l' anno 33 del suo Regno.

II.

Elenco delle RR. MM. Badesse del Monastero

PRIMA DEL 1500

780 Sicilgaita. Ordine di San Basilio.
1191 Grimola Piscicelli. Ordine di San Benedetto.
1236 Altruda Baraballa. (?) Ordine di Santa Chiara.
1252 Maria Brancaccio.
1322 Cecilia. [1])
1323 Agnese Caracciolo.
1442 Emilia Caracciolo.
1242 Cobella Altomari [2]).

DAL 1500 AL 1717.

Anni di loro Professione	*M. R. Madri Abbatesse del nostro Monastero di S. Maria D. Regina Dal tempo che hanno formato li loro Libri d' Introyto, et Esito sin' al presente Anno 1717* [3]).	Anni di loro Morte
A 7 maggio 1484.	Mol. R. Sig.ª Sor Albina Caracciola eletta Abbadessa a primo Settembre 1525 et esercitò dett' officio per tutto li 30 Agosto 1529.	A 20 luglio 1567.
A 7 maggio 1484.	M. R. Sig.ª Sor Diana Caracciolo eletta Abbatessa a primo Settembre 1529 et esercitò detto officio per tutto li 30 Agosto 1532.	A 4 maggio 1560.
A 8 settemb. 1486.	M. R. Sig.ª Sor Beatrice Crispana eletta Abbadessa a primo Settembre 1532, et esercito l' officio per tutto li 30 Agosto 1539.	A 5 aprile 1566.
A 16 luglio 1494.	M. R. Sig.ª Sor Lucretia Cesta, eletta Abbadessa a primo Settembre 1535 et esercito detto officio per tutto li 30 Agosto 1542.	A 15 maggio 1575.
A 29 marzo 1497.	M. R. Sig.ª Sor Giovannella de Rago elett' Abbadessa a primo Settembre 1542 et esercito detto officio per tutto li 30 agosto 1545.	A 3 decemb. 1573.
	M. R. Sig.ª Sor Beatrice Crispano eletta Abbatessa 2ª volta a primo Settembre 1543 et esercito detto officio per tutto lì 30 Agosto 1557.	

[1]) Die 8 Nov. ind. V. Neap. Anno ab incarnatione d.ni n.ri . . . Regente d.no n.ro Roberto etc. . . . Cecilia soror de penitencia umilis Abatissa Monasterii S. Maria de Donna Regina seu soror de regula Beata Clare . . . cum dicta Congregatione Sororum de penitentia ipsius Monasterii. . . » *Dal Regesto o Notamentum histrumentorum in pergameno in archivio S. Graegori Majori de Napoli* (De Lellis, *n. 604*).

[2]) Protocollo di Notar Ferrilli, 1443. (Nei Notamenti di Afeltro, Ms. nella Biblioteca della Società di Storia Patria).

[3]) Dalla Platea, nell' Archivio di Stato. pag. 15-18.

Anni di loro Professione		Anni di loro Morte
	M. R. Sig.ª Sor Giovannella de Rago eletta Abbatessa 3ª volta a primo Settembre 1557 et esercito detto officio per tutto lì 30 Agosto 1560.	
	M. R. Sig.ª Sor Beatrice Crispano eletta Abbatessa 3ª volta a primo Settembre 1560 et esercito detto officio Agosto 1563.	
A 19 marzo 1524.	M. R. Sig.ª Sor Giulia Loffredo elett'Abbadessa a primo Settembre 1563 et esercito dett' officio per tutt' Agosto 1569.	A 15 ottobre 1584
A 7 febbraio 1529.	M. R. Sig.ª Sor Lucretia Caracciolo elett' Abbadessa a primo Settembre 1569 et esercito dett' officio per tutt' Agosto 1572.	A 3 decemb. 1580
A 6 maggio 1528.	M. R. Sig.ª Sor Laura Sciacca elett'Abbadessa a primo Settembre et esercito detto officio per tutt' Agosto 1574.	A 9 decemb. 1581
	M. R. Sig.ª Sor Giulia Loffredo elett'Abbadessa 2ª volta a primo Settembre 1575 et esercito dett' officio per tutt' Agosto 1583.	
A 24 giugno 1536.	M. R. Sig.ª Sor Giuditta de Sangro elett' Abbadessa a primo Settembre 1583 et esercito dett' officio per tutto lì 14 Agosto 1589.	A 6 aprile 1594.
A 3 decemb. 1539.	M. R. Sig.ª Sor Vittoria Missanella elett' Abbatessa a 15 agosto 1589 et esercito dett' officio per tutto Agosto 1592.	A 27 marzo 1607
A 24 giugno 1530.	M. R. Sig.ª Sor Diana Crispana elett' Abbadessa a primo Settembre 1592 et esercito dett' officio per tutto lì 15 Marzo 1594 che morì.	A 16 marzo 1594
A 8 settemb. 1542.	M. R. Sig.ª Sor Maria de Guevara elett' Abbadessa a 26 Marzo 1594 et esercito dett' officio per tutto lì 10 Marzo 1595.	A 20 aprile 1595.
A 7 marzo 1545.	M. R. Sig.ª Sor Ipolita Carrafa elett' Abbadessa a 5 Aprile 1595 et esercito detto officio per tutto lì 29 Marzo 1597 che morì.	A 29 marzo 1597
A 24 marzo 1559.	M. R. Sig.ª Sor Maria della Noy elett' Abbadessa a 14 Aprile 1597 et esercito dett' officio per tutto Novembre 1600.	A 11 febbraio 1615
A 13 novemb. 1566.	M. R. Sig.ª Sor Olimpia Caracciola elett'Abbadessa a 18 Decembre 1600 per tutto lì 18 Decembre 1603.	A 6 gennaio 1623
A 6 marzo 1566.	M. R. Sig.ª Sor Antonia de Guevara eletta Abbadessa a 3 Gennaio 1604, et esercito dett' Abatessato per tutto lì 15 febraio 1607.	A 7 gennaio 1620.
A 1º decemb. 1566.	M. R. Sig.ª Sor Livia della Tolfa elett' Abbadessa a 7 Marzo 1607 et esercito dett' officio per tutto Luglio 1610.	A 23 luglio 1620.
	M. R. Sig.ª Sor Olimpia Caracciolo elett'Abbadessa 2ª volta a 13 Agosto 1610 et esercito dett' officio per tutto lì 10 Agosto 1613.	
A 1º novemb. 1566.	M. R. Sig.ª Sor Laura Pignone elett' Abbadessa a 11 Agosto 1613 et esercito dett' officio per tutto Luglio 1614 per sua convalescenza.	A 19 sett. 1622.
A 29 ottobre 1574.	M. R. Sig.ª Sor Isabella d' Aquino elett' Abbadessa a 15 Agosto 1614 et esercito dett' officio per tutto lì 14 Agosto 1617.	A 5 aprile 1647.
	M. R. Sig.ª Sor Olimpia Caracciolo elett' Abbadessa 3.ª volta a 20 Agosto 1617 et esercito dett' officio per tutto lì 20 Agosto 1620.	
A 10 nov. 1671 (sic).	M. R. Sig.ª Sor Laura Caracciolo elett' Abbadessa a 22 Agosto 1620 et esercito dett' officio per tutto lì 12 Agosto 1623.	A 26 marzo 1633.
	M. R. Sig. Sor Isabella d' Aquino eletta Abbadessa 2.ª volta a 20 agosto 1623 et esercito detto officio per tutto lì 14 Agosto 1626.	
A 18 maggio 1599.	M. R. Sig.ª Sor Lucretia Loffredo elett'Abbadessa a 15 Agosto 1626 et esercito detto officio per tutto lì 14 Agosto 1629.	A 14 febraio 1648
A 25 gennaio 1593.	M. R. Sig.ª Sor Livia d' Euli elett' Abbatessa a 15 Agosto 1629 et esercito dett'officio per tutto lì 14 Agosto 1632.	A 15 decemb. 1646
A 16 decemb. 1592.	M. R. Sig.ª Sor Lucretia Filomarino elett'Abbadessa a 15 Agosto 1632 et esercito dett' officio per tutto lì 6 Agosto 1635.	A 10 aprile 1643.
A 3 aprile 1603.	M. R. Sig.ª Sor Elionora Caracciola elett'Abbadessa a 11 Agosto 1641 et esercito detto officio per tutto lì 6 Agosto 1644.	A 6 ottobre 16

M. R. Sig.ª Sor Elionora Caracciola elett' Abbadessa 2ª volta a 9 Agosto 1644 et esercito dett' officio per tutto lì 10 Agosto 1647.

A 19 gennaio 1609. M. R. Sig.ª Sor Grisostoma Loffredo eletta Abbadessa a 13 Agosto 1647 et esercito detto officio per tutto lì 12 Agosto 1650. A 13 giugno 1660.

M. R. Sig. Sor Giovanna Cavaniglia elett' Abbadessa a 15 Agosto 1650 et esercito dett' officio per tutto lì 12 Agosto 1653.

A 5 luglio 1609. M. R. Sig.ª Sor Elionora Caracciola eletta Abbadessa 3ª volta a 15 Agosto 1653 et esercito dett' officio per tutto lì 10 Agosto 1653.

A 12 settemb. 1610. M. R. Sig.ª Sor Maria Loffredo eletta Abbadessa a 15 Agosto 1656 et esercito detto officio per tutto lì Agosto 1659.

M. R. Sig.ª Sor Grisostoma Loffredo eletta Abbadessa 2ª volta a 13 Agosto 1659 per tutto lì 13 Giugno che morì.

A 14 giugno 1620. M. R. Sig.ª Sor Maria d' Aquino eletta Abbadessa a 20 Giugno 1660 et esercito detto officio per tutto lì 20 Giugno 1663. A 31 gennaio 16....

A 1° decemb. 1628. M. R. Sig.ª Sor Portia Caracciola eletta Abbadessa a 24 Giugno 1663 et esercito dett' officio per tutto lì 20 Giugno 1666. A 24 ottobre 167...

M. R. Sig.ª Sor Maria Loffredo elett'Abbadessa 2ª volta a 24 Giugno 1666 et esercito dett' officio per tutto lì 25 Ottobre 1667 che morì.

M. R. Sig.ª Sor Portia Caracciolo elett' Abbadessa 2ª volta a 10 Decembre 1667 per tutto lì 10 Decembre 1670, e confirmata Abbadessa a primo Gennaio 1671, et esercito dett' officio per tutto lì 30 Maggio 1674.

A 2 marzo 1624. M. R. Sig.ª Sor Isabella Capece eletta Abbadessa a 13 Giugno 1673 per tutto lì 14 Giugno 1677. E confirmata Abbadessa a 15 Giugno 1677 per tutto Giugno 1680. A 16 luglio 1701.

M. R. Sig.ª Sor Ipolita Pignatelli eletta Abbadessa a 12 Agosto 1680 per tutto lì 12 Agosto 1683, e confirmata Abbadessa a 15 Agosto 1683 et esercito detto officio per tutto lì 12 Agosto 1686.

A 14 aprile 1624. M. R. Sig.ª Antonia Spinelli elett' Abbadessa a 15 Agosto 1686 et esercitò detto officio per tutto lì 12 Agosto 1689. A 24 luglio 1689.

A 3 ottobre 1630. M. R. Sig.ª Sor Isabella Capece elett' Abbadessa a 15 Agosto 1689 et esercito detto officio per tutto lì 20 Luglio 1692. A 5 luglio 1698.

A 2 marzo 1624. M. R. Sig.ª Sor Clara Conclubet elett' Abbadessa a 21 Luglio 1692 et esercito dett' officio per tutto lì 20 Luglio 1695. A 16 luglio 1701.

A 27 settemb. 1644. M. R. Sig.ª Sor Faustina Loffredo elett' Abbadessa a 24 Luglio 1695 et esercito dett' officio per tutto lì 16 Febraio 1696 che morì fol. 355.

A 6 maggio 1641. M. R. Sig.ª Sor Chiara Conclubet eletta Abbadessa 2ª volta a 8 Marzo 1696 et esercito dett' officio per tutto lì 7 Marzo 1699. A 18 febraio 16....

M. R. Sig.ª Sor Caterina Pignatelli elett' Abbadessa a 11 Marzo 1699 et esercito detto officio per tutto lì 11 Marzo 1702.

A 23 febbraio 1660. M. R. Sig.ª Sor Margherita Acquaviva elett'Abbadessa a 16 Marzo 1702, et esercito dett' officio per tutto lì 16 Marzo 1705.

A 7 luglio 1648. M. R. Sig.ª Sor Caterina Pignatelli eletta Abbadessa 2ª volta a 18 Marzo 1705 ed esercitò detto officio per tutto lì 18 Marzo 1708.

A 6 gennaio 1657. M. R. Sig.ª Sor Dianora Filingera elett' Abbadessa a 19 Marzo 1708, per tutto lì 19 Marzo 1711.

A 23 febraio 1660. M. R. Sig.ª Sor Caterina Pignatelli elett'Abbadessa 3ª volta a 19 Marzo 1711, et esercitò detto officio per tutto lì 2 Luglio 1714.

A 30 gennaio 1666. M. R. Sig.ª Sor Dianora Gonzaga Abbadessa per triennio a 2 luglio 1714; et esercitò detto officio per tutto lì 4 luglio 1717.

A 23 febraio 1660. M. R. Sig.ª Sor Caterina Pignatelli elett' Abbadessa a 8 Luglio 1717; et esercitò detto officio per tutto lì 4 Abb. (*sic*) [1]).

---

[1]) Al tempo della soppressione del monastero era abbadessa una suora della famiglia Ulloa.

III.

Serenissima Regina Maria

Sue Gratie, Redificatione del nostro Monastero e Chiesa, con le sue Donationi.

La Serenissima D. Maria

Regina di Gierusalem, Sicilie et Ungaria , moglie di Carlo Secondo Re di Napoli, e figlia del Serenissimo Stefano Re d'Ungaria

havendo detta Serenissima Regina Maria, con detto Re Carlo 2.º Generati sedici (*sic*) figli, nove Mascoli, il cui Primogenito, fu Roberto che soccesse al Padre al detto Regno di Napoli; e sette femine.

Si diede tutta alla devotione del nostro Monastero di Santa Maria D. Regina che all'hora Militava sotto la Regola di Santa Chiara e Santo Damiano, Affettionandosi talmente alle RR. Monache di detto Monastero, che in esatta povertà, e tutte dedite all'amore e zelo del loro Immacolato Sposo Giesù viveva ; quasi indivisibile fra loro essa Regina, con dette RR. Monache, di giorno e talvolta di notte, quando li suoi Regii affari ne le davano l'addito ; conversava e pernottava, non isdegnando li loro Poveri Cibi nel loro refettorio Mangiava

Somministrando però alle dette Devote Monache il loro necessario.

Et imitando in tutto li loro esercitii spirituali, menava spiritualmente la sua Angelica vita con dette nostre RR. Monache.

Non mancando con ciò d'arricchire il sodetto Monastero di beni temporali.

Donandoli un vasto territorio Arbustato, e vitato di Moia cinquecento in circa detto la Starza, sito nelle pertinenze di Somma, circondato da quatto vie pubbliche.

Et in quanto al Culto Divino ritrovando detto Monastero, e Chiesa per le sue antichissime eretioni quasi cadenti, oltre della loro Angustia.

Essa Serenissima Regina nell'anno 1313 (*sic*) con Reale Munificenza reparò ed ampliò detto nostro Monastero.

E dalli fondamenti fe' redificare alla Reale una Magnifica Chiesa con il suo Coro adornandoli di vaghe pitture, con soffitto nobilissimo tempestato di argento.

Nell'anno poi Regnando Re di Napoli Roberto figlio di detta Serenissima Regina Maria, e volendo essa Regina passare in Ungaria essendo di già rimasta vedua di detto Re Carlo 2.º esso Re Roberto al santo zelo di detta Serenissima Regina Maria sua Madre, non solo ampliò di diverse Reali Gratie detto Monastero, ma confirmò tutte le donationi e gratie fatte al Monastero sodetto da detta Serenissima Regina sua madre et signanter del territorio sito a Somma.

Come dal suo Real Privilegio delli 2 Giugno 1318.

Spinta poi detta Serenissima Regina dall' interno affetto che portava alle dette Devote Religiose del sodetto nostro Monastero di S. Maria D. Regina , e desiderando in

braccio di dette Monache Morire, ritornò da detto Regno d'Ungaria in questo di Napoli a continuare la sua devotione con le predette Nostre RR. Monache.

Dove nell'anno 1323 (*sic*) essendo chiamata dal Signore, per remunerarla delle sue sante Opere con la gloria del Cielo.

Nel suo ultimo testamento volse che il suo Corpo fusse sepellito nella predetta nostra Chiesa, da essa Regina redificata lasciando al sodetto nostro Monastero li suoi piu Pregiati Mobili suppellettili, e Gemme sistentino nella sua Reale Casa e fra l'altri

Una statua di nostro Signore tutta d'Argento, con fregi d'oro tempestata di Gemme, di valuta once cento d'oro, che alla ragione di d. 6 l'onza sono D. 600.

Una Croce con Crocefisso d'oro tempestata di Gemme e pietre pretiose con piede d'argento indorato di valore once 441 che sono D. 2646.

Un altra Croce con freggio d' oro lavorato con zaffiri, smiraldi e Perle con piede d'Argento indorato di valore once 270, che sono D. 1620.

Una statuetta di san lodovico Re di francia zio carnale di detto Serenissimo Re Carlo 2.º marito d'essa Serenissima Regina Maria d' Argento con il Capo e Diadema d'oro, che ad una delle sue mani teneva la sua reliquia, et al altra il suo reale Scettro valutato once diece, che sono d. 60. et altri suppellettili prefissi che uniti con li sopradetti ascendevano al valore di d. 6042.

Come al suo testamento e morte seguito a 25 Marzo 1323.

Fu sepellita detta Serenissima Regina vestita alla Reale, con Anello d'oro con Diamante Reale alla mano destra, nel suo Monumento di Marmo, da essa fatto erigere e formare in sua vita, nella nostra Chiesa dalli famosi scultori di quel tempo Dino e Galardo; con la spesa di o. 914 dove si vede la sua statua al naturale di detto marmo, e nel suo tumulo effigiati li suoi figli.

(Arch. di Stato in Napoli — Platea del mon. di Donnaregina, parte I, pag. 637 a 689.

IV.

Iscrizioni funerarie già esistenti nell'antica Chiesa di Donna Regina [1]).

HIC JACET NOTARIUS MARCUS DE PINO DE NEAPOLI EXCEPTOR PECUNIE PROVENTUUM UTRIUSQUE SICILIE REGNI ET DUCALIS, QUI OBIIT ANNO DOMINI MCCCXIX DIE XXIV APRILIS V IND. ET DOMINE ANGELE DE JACTA UXORIS EJUS QUE OBIIT ANNO DOMINI MCCCXXXVIII DIE XI NOVEMBRIS VII IND.

HIC IACET DOMINUS GUALTERIUS CARACZOLUS VIOLA MILES DE NEAPOLI QUI OBIIT ANNO DOMINI MCCCXXI DIE XXI MENSIS NOVEMBRIS IV IND.

HIC REQUIESCIT CORPUS MAGNIFICE ET EGREGIE MULIERIS DOMINE JOANNE DE GAVINGIANO RELICTE QUONDAM MAGNIFICI ET EGREGII VIRI DOMINI GUILLELMI EXTANDARDI MAGNI REGNI SICILIE COMESTABULI ANNO DOMINI MCCCXXIX DIE XVII MENSIS OCTOBRIS XIII IND.

HIC JACET DOMINUS NICOLAUS BARABALLUS DE NEAPOLI MILES CUM QUATUOR EJUS LIBERIS QUI OBIIT ANNO DOMINI MCCCXLVIII DIE XII MENSIS MADII I IND. [2]).

ANNO DOMINI (*sic*) DIE JOVIS XXII MENSIS SEPTEMBRIS III IND. NEAPOLI NOBILIS MULIER DOMINA CATHERINA CUBORELLA EXSISTIT VITA FUNCTA.

---

[1]) Le trascrivo dalla *Napoli Sacra* di D. Cesare D'Engenio Caracciolo. Napoli, 1623, p. 170 e seg.
[2]) Nella cappella della famiglia Baraballo.

FLAVIUS RAINALDUS PATRITIUS CAPUANUS SIBI IPSI POSTERISQUE SUIS OMNIBUS ET ANTONIE CAPYCIE COGNOMENTO VARAVALLE CAPUANE SESSIONIS MAGNATUM CONJUGI CONJUGUM EXEMPLARI RARISS. F.

AVETE ETERNUN ANIME INNOCENTISS.
NICOLAO ANTONIO GALTERI F. CARACCIOLO
ET MARIA CARACCIOLE PARENTIB. OPT.
DESIDERATISSIMISQ.
GALEATIUS FILIUS OB MERITO EORUM.
ANNO SAL. MDXI. SEXTO ID. SEPTEMBRIS.

ALOYSIUS ALOIS HYPPOLITE CARACCIOLE CONJUGI
B. M. CON QUA VIX. AN. XIII.
ET SIBI HOC CUBICULUM. F.
CUIUS EXTRA SUAM FAMILIAM INTERDIXIT.
ANNO A PARTU VIRGINIS MDXL.

PYRRHO ANTONIO CESTIO PATRITIO AVERSANO
IN QUO SICUT OMNIS SCIENTIA VIGUIT
ITA FAMILIA DESIIT
HECTOR TUPHIUS
AMICO INCOMPARABILI
PIETATIS CAUSA POSUIT.
MDLIII.

Cappella dei Loffredi.

HOC SEPULCHRUM EST DOMINI FRANCISCI DE LOFFRIDO QUI HANC CAPELLAM FIERI FECIT AD LAUDEM ET REVERENCIAM NOMINIS BEATI IOHANNIS EVANGELISTE CUJUS ANIMA REQUIESCAT IN PACE MCCC [1]).

CAESARI LOFFREDO J. BAPTISTA F.
QUI ADOLESCENS IN PERICULOSO APUD SENAS GALLICO TUMULTU
PRO CAROLO V IMPERATORE MILITAVIT
MOX PHILIPPI II AUSTRI SIGNA SUB DUCE ALBE SECUTUS.
IN LATINO BELLO OSTIEQUE EXPUGNATIONE OB EQUITUM PREFUIT
ET AD TUNETUM FLUVIUM CONTRA GALLOS NEAP. FINES TURBANTES
REGI SUO STRENUAM OPERAM NAVAVIT.
ANDREAS LOFFREDUS EX CAROLI PATRUI TESTAMENTO.
PATRI SUO CARISSIMO POS. MDLXX.

---

1) Originale nel Museo San Martino.

CAROLO LOFFREDO J. BAPTISTAE F.
CUM HIC VIVENS NIL NISI CLARISSIMO VIRO DIGNUM GESSISET.
MORIENSQ. AVO PATRI MATRI FRATIQUE
MONUMENTO MARMOREO FACIUNDO TESTAMENTO LEGASSET.
ANDREA LOFFREDUS NEPOS PATRUO B. M.
OB INCLYTAM ILLIUS VIRTUTEM SOLA VIRTUTE SUPERATAM POS.
MDLXXX.

INDICE

Introduzione . . . . . pag. VII

LA STORIA DEL MONASTERO E DELLA CHIESA

I. Il nome e le fonti storiche . . . . . » 3
II. Le memorie più antiche, Basiliane, Benedettine, Clarisse . . . . . » 6
III. La regina Maria . . . . . » 11
IV. Dal trecento ai nostri giorni. L'edificazione della chiesa nuova; l'abbandono della chiesa antica. La soppressione del monastero . . . » 16

LA CHIESA ANTICA

L'architettura della chiesa antica . . . . . » 27

GLI AFFRESCHI DEL TRECENTO

I. Disegno generale. Affreschi scomparsi. Avanzi dell'Apocalisse. Apostoli e Profeti . . . . . » 37
II. Giudizio Finale. . . . . » 40
III. Pareti laterali. Le scene della passione di Cristo . . . . . » 44
IV. La storia della vita di Santa Elisabetta d'Ungheria . . . . . » 50
V. Le storie di Santa Caterina e di Santa Agnese . . . . . » 52

IMPORTANZA STORICA DEGLI AFFRESCHI

I ritratti. I soggetti. La superficie coperta . . . . . » 59

POSTO DEGLI AFFRESCHI DI DONNA REGINA NELLA STORIA ARTISTICA

Varie opinioni: Scuola locale; Scuola giottesca. Errori e contradizioni . . » 67
Giotto e Giottesco . . . . . » 69

QUISTIONI ICONOGRAFICHE

I. La composizione delle scene . . . . . » 75
II. Le scene della passione di Cristo . . . . . » 81
III. Il Giudizio Finale . . . . . » 85
IV. Riassunto . . . . . » 100

QUISTIONI TECNICHE

Il colore. Perchè gli affreschi di Donna Regina sono monocromi? Tipi delle figure. Le diverse mani . . . . . pag. 101

QUISTIONI DI DATA

I. Il soggiorno di Giotto a Napoli. I costumi negli affreschi di Donna Regina. Le altre opere della scuola. La cappella d'Umberto di Montauro nel Duomo di Napoli. La finestra chiusa. Il ritratto creduto di Filippo di Taranto . . . . . » 109
II. I primi artisti toscani in Napoli. Il Michele, pittore di Maria d'Ungheria. Montano d' Arezzo. I maestri chiamati da Orvieto. Il quadro di Simone Martini . . . . . » 117

IL MAUSOLEO DI MARIA D'UNGHERIA E TINO DI CAMAINO DA SIENA

I. Le opere autentiche di Tino in Toscana e in Napoli . . . . . » 125
II. Opere che si possono attribuire a Tino e alla sua scuola. La ricomposizione del mausoleo d'Errico VII a Pisa. Il mausoleo di Caterina d'Austria a Napoli. . . . . » 131
III. Gli ultimi artefici senesi a Napoli sotto re Roberto e Giovanna prima. Siena e Firenze nel Trecento. . . . . » 141

LE OPERE D'ARTE DEL QUATTRO E DEL CINQUECENTO

Sculture delle antiche cappelle. Lapidi e statue funerarie. Un' opera perduta di Tommaso Malvito da Como. La soffitta, opera della scuola di Pietro Belverte da Bergamo. Affreschi nella chiesa vecchia e tavola nella chiesa nuova . . . . . » 147

APPENDICE

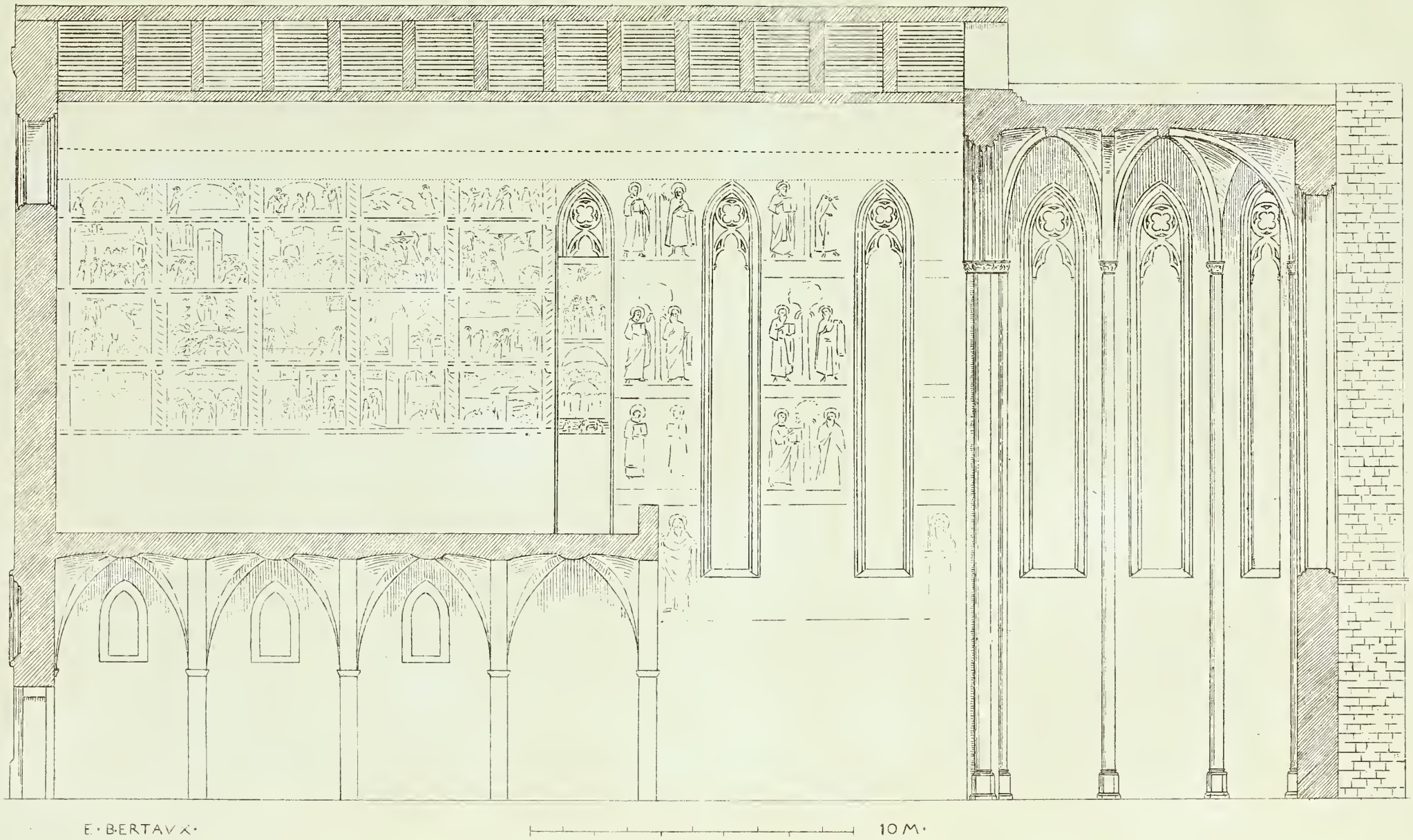
I. Compendio della storia del Monastero di Santa Maria Donna Regina, in testa alla « Platea » Manoscritta del Monastero (1707) . . . . » 157
II. Elenco delle RR. MM. Badesse del Monastero . . . . . » 163
III. Grazie e donazioni della Regina Maria, secondo la « Platea ». . . . » 167
IV. Iscrizioni funerarie già esistenti nell' antica Chiesa di Donna Regina . » 169

INDICE

DELLE FIGURE E DELLE TAVOLE

Pianta della Chiesa antica di Donna Regina (pianterreno e primo piano) . pag. 25
Stemma della Regina Maria sull'antica facciata . . . . . » 27
Modello della Chiesa antica quale si osserva nel mausoleo di Maria d'Ungaria. . . . . » 29
Lapide sepolcrale di Francesco dei Loffredo . . . . . » 32
La Madonna dell'Apocalisse (al disopra del Giudizio Finale) . . . . . » 55
L'Angelo che svolge il rotolo del Cielo (dettaglio del Giudizio Finale). . » 104
S. Tommaso apostolo ed il profeta Elia. . . . . » 106
Lo stemma dei Montauro. Chiave di volta nella Cappella S. Lorenzo, nel Duomo . . . . . » 113
Mattonelle di maiolica provenienti dall'antica chiesa. . . . . » 153

TAVOLA I. Interno della Chiesa antica (Taglio secondo A B della pianta).
» II. Il Giudizio Finale.
» III. Scene della Passione di Cristo.
» IV. Scene della Passione di Cristo.
» V. La Pentecoste (S. Ladislao, S. Stefano e Santa Elisabetta d'Ungheria.
» VI. Lo sposalizio di Santa Elisabetta d' Ungheria.
» VII. Due scene della leggenda di Santa Agnese V. e M.
» VIII. I Reali d'Angiò nel Paradiso (dettaglio del Giudizio Finale).
» IX. Mausoleo della Regina Maria (1326).
» X. Soffitto del principio del Cinquecento nella Chiesa vecchia.
» XI. Ritratto di Umberto di Montauro Arcivescovo di Napoli († 1320).

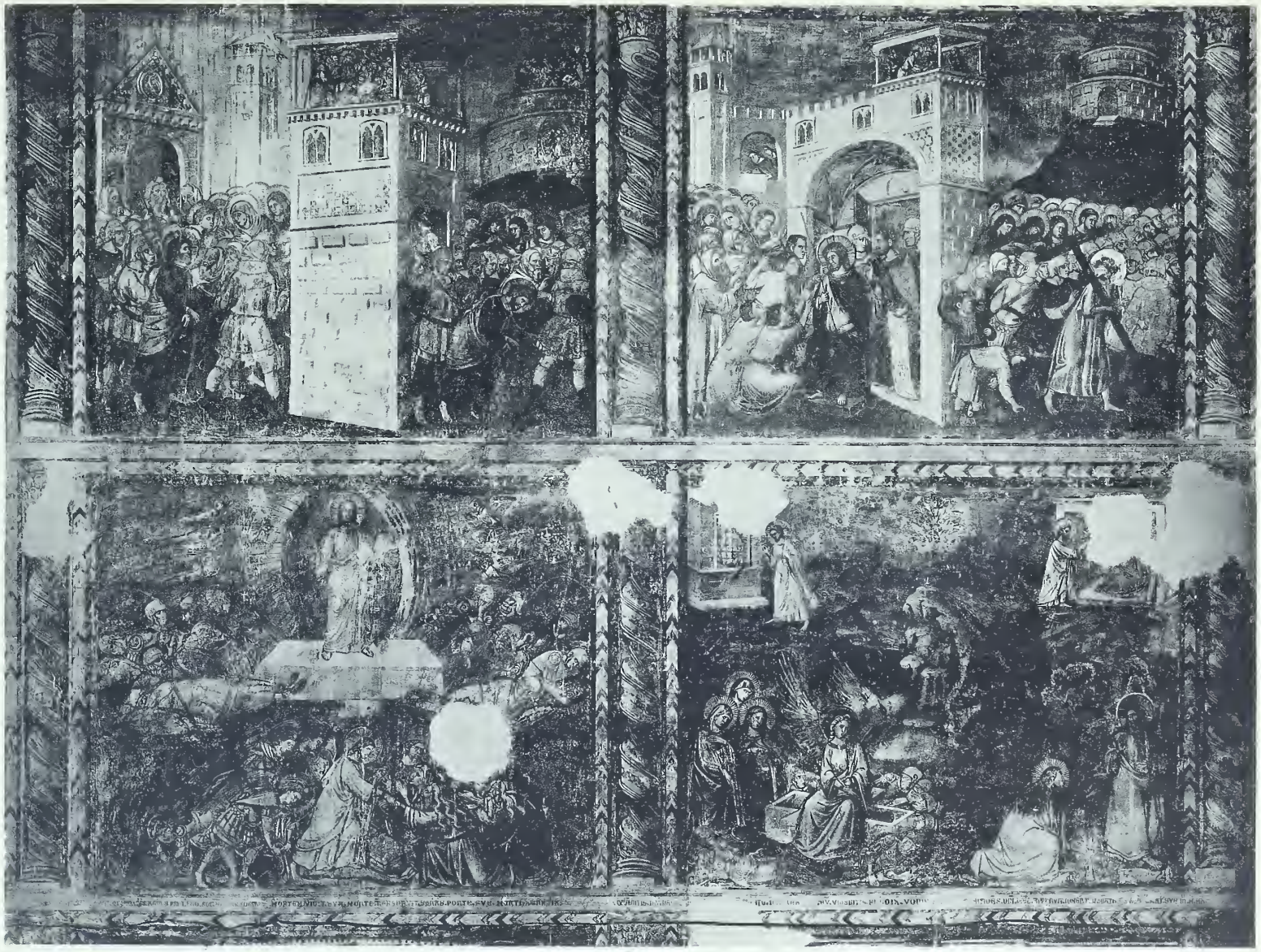


Imp. Berthaud Bellefond Paris

INTERNO DELLA CHIESA ANTICA

Taglio secondo A B della pianta.

IL GIUDIZIO FINALE



SCENE DELLA PASSIONE DI CRISTO

SCENE DELLA PASSIONE DI CRISTO

LA PENTECOSTE

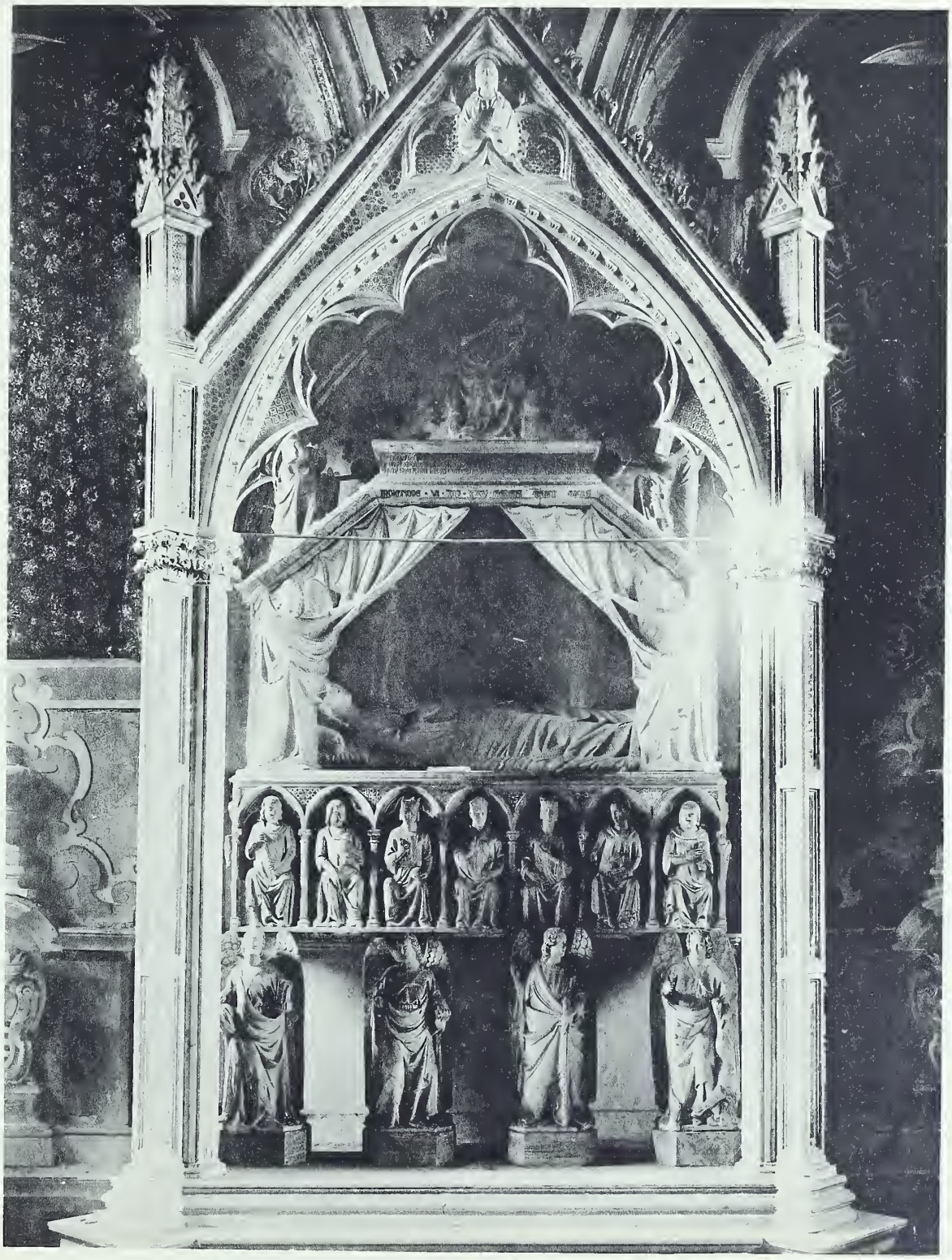
San Ladislao, Santo Stefano e Santa Elisabetta d'Ungheria.

LO SPOSALIZIO DI SANTA ELISABETTA D'UNGHERIA

DUE SCENE DELLA LEGGENDA DI SANT' AGNESE VERGINE E MARTIRE

I REALI D'ANGIO NEL PARADISO

Dettaglio del Giudizio Finale.



MAUSOLEO DELLA REGINA MARIA (1326)

SOFFITTA DEL PRINCIPIO DEL CINQUECENTO

nella Chiesa vecchia.

RITRATTO DI UMBERTO DI MONTAURO
Arcivescovo di Napoli (+ 1320)

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00133 6128

Prezzo L. 25